



سبتمبر ١٩٨٤

مجلة كل المثقفين العرب

الوحدة

يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي



shiabooks.net

رابطہ بتدیل < mktba.net

ادب وقت

مجلة كل المثقفين العرب

يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

المسعد الخامس

السنة الأولى

يولية ١٩٨٤

مجلة شهرية

تصدر منتصفاً

كل شهر

□ مستشارو التحرير

بهجت عثمان

جمال الغيطاني

د. عبد العظيم أنيس

د. لطيفة الزيات

ملك عبد العزيز

□ الإشراف الفني

أحمد عز العرب

□ سكرتير التحرير

ناصر عبد المنعم

□ رئيس التحرير

دكتور: الطاهر أحمد مكي

□ مدير التحرير

فريدة النقاش

□ المراسلات □ حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي - (شارع كريم الدولة - القاهرة)

أسعار الاشتراكات لمدة سنة واحدة "١٢ عدد"

الاشتراكات داخل جمهورية مصر العربية ستة جنيهات
الاشتراكات للبلدان العربية خمسة وأربعين دولاراً أو ما يعادلها
الاشتراكات في البلدان الأوروبية والأمريكية تسعين دولاراً أو ما يعادلها

ادب وثقافة

يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

في هذا العدد :

- * واللغة وطن ايغبا
- * الانقسام بين أغنية الاذاعة وأغنية «الكاسيت»
- د. الطاهر احمد مكي ٤
- د. السعيد محمد بدوي ١٠
- * قصة قصيرة : المشاهدة « الى يحيى الطاهر عبد الله »
- سهايم بيومي ٢٩
- * شعر : أغنية الى القدس
- عبد اللطيف عبد الحليم ٣٥
- * قصة قصيرة : رهائن الزمن المتجهم
- اعتماد عبد العزيز ٣٦
- * عودة الروح بين الواقعية والرومانسية
- د. رضوى عاشور ٣٩
- * قصة قصيرة : عندما غنيا معا
- عادل ناشد ٤٥
- مانتازيا جديدة .. ولمبة للآقنعة
- * دراسة في أعمال بعض كتاب القصة القصيرة في الستينيات
- محمد كشيك ٥٠
- * شعر : صباح الخير
- محمد القنوسي ٦٣
- المطلق والنسبي في الفكر العربي المعاصر
- د. منى ابو سينة ٦٥
- * نماذج من الادب المصري
- منار فتح الباب ٧٢
- * قصة قصيرة : الاعمدة
- * الانسان .. في قصص ابو المعالي ابو النجا د. محمود الحسني ٧٤

- * قصة قصيرة : جيب سيد حيد ٨١
 * موشح : حمام الأراك ٨٩
 * قصة قصيرة : الفجوة صفاء الطوضى ٩٠
 * شهادات :
 * كل اشجار الميمنيات لا تثر سوى الحنظل يوسف القعيد ٩٢
 * فصل من رواية « بيروت .. بيروت » لصنع الله ابراهيم ١٠٠
 * أدب الالتزام بقلم : ماكس اديريت ١١١
 * ترجمة وتقديم وتعليق : د. عبد الحميد ابراهيم شحبة
 * المكتبة العربية :
 * التفكير العلمي تأليف : د. فؤاد زكريا ١٢٠
 * عرض : عبد الرحمن ابو عوف ١٢٠
 * حوارات :
 * لقاء مع قاسم حول امير المعري ١٤٠
 * رسائل العالم :
 * رسالة موسكو : عن سينما النضال من اجل السلام
 * ١٤٩ سليمان شفيق - شريف جاد
 * رسالة باريس : حوار مع « ايريك زويمر »
 * ١٥٢ ملجدة واصف - صبحي شفيق
 * * في «ليلة القبض على فاطمة» .. تهاوت الاساطير محمد الشربيني ١٥٨
 * مجلة الثقافة الجديدة .. حديقة لكل الزهور احمد الحلو ١٦١
 * * ملف كاريكاتير جورج البهجوري ١٦٤

افتتاحية

واللغة وطنٌ أيضاً

د. الطاهر أحمد مكي

عندما نسمع أجنبياً يفتخر بلغته ، ويقول عنها : انها أجمل لغة في العالم وأكملها ينبغي ألا نرميه بالتعصب ، أو نتهمه بضيق الامتق ، لان أى انسان لم يبيع نفسه جسداً وروحاً للقوى الأجنبية ، والمصلحية لأمته ، لابد أن يحب وطنه أكثر من أى بلد آخر ، وأن يعتبر لغته القومية أجمل اللغات وأرقها .

• يمكن لهذا الفرد أن يبالغ ، أو يخطئ في التقدير ، ولكن الاعتزاز باللغة القومية عمل مشروع ، وكبرياء وطنى يجب أن نحرم عليه ، وأن ننتبه ، وهو رد فعل طبيعى في عالم ينقسم الى مستغلين (بكسر الفين) ومستغلين (بفتحها) ، وفيه نشاهد الشعوب الكبيرة تحتقر الشعوب الصغيرة ، وتهينها ، وتحاول أن تدمر فيها كل روح الاعتزاز والكبرياء .

من الطبيعى إذن أن نحب لغتنا القومية ، وأن نرضع فيها أطفالنا ، وأن نربى عليها. نشأتنا ، وأن نأخذ شبلنا باحترامها والغيرة عليها ، لان كل شعب يحق وجوده الخاص ، ومقوماته الذاتية التى ينفرد بها ، وتميزه عن غيره ، عن طريق لغته ، وهى تبنى مع وجوده على خط واحد ، أفراحاً وأحزاناً ، مسواً وانحطاطاً ، غزاة وضعة ، لا يفترقان في سلعات الحلقة المظلمة أو الامجاد الباهرة .

والحرص على اللغة القومية ، وإكبارها ، وإجلال شئتها ،
تقدير لعامل فعال في تطور مجتمعا وتقدمه ، وتقوية لخط الدفاع
الأول في مواجهة الغزو الخارجي العاتى ، جاء حاصر الوجه أو تخفيا
وراء صناعته ، وهو غزو لا يتوقف على بلدنا ، وإن أخذ اشكالا عديدة
من السلاح والجند ، الى تلويب الهوية ، او تدمير الاقتصاد ، وأفكار
اللسة ، وترك ادبها متخلفا لا يجلب ولا يمنع ، ولا يحرك ولا يدفع ،
واذن فالحب الذى يحمله الإنسان للغة القومية جزء لا يتصل من حبه
لوطنه واستقلاله وحرية ، والوطنيون حقاً هم أولئك الذين يحبون
لغتهم القومية ويغارون عليها .

واللغة القومية أداة لتوعية الشعب ، ورفع مستواه الثقافى ،
وايقاظ روح النضال والصمود فى أممته ، والفرة على حرمة واعراضه ،
والدفاع عن مقوماته وثوراته ، وأول ما يعمل المحتل والمستعمر
حين يسيطر على شعب من الشعوب أن يجبره على التخلي عن لغته ،
وتعلم لغة الغزاة ، ويضئ الى آخر مدى معه فيحتقر اللغة
القومية فى كل مظاهر الحياة ، فلا يفتح الاطفال أعينهم الا على
ما بسى اليها ، ولا يسمعون عنها الا كل ازراء وتحقير .

ان اية لغة قومية هى ملك الشعب كله ، وحين تأخذ الحياة
فى الوطن شكلا طبقيا حادا تتصارع فيه الطبقات المختلفة ،
فان ذلك ينعكس بدوره على اللغة نفسها ، فتأخذ شكلا طبقيا
أيضا . وفى ماضينا القريب كان الاقطاعيون والبرجوازيون والمتصرون ،
ومن يهركون فى فلك المستعمر ، يتحدثون لغة أجنبية فيها بينهم ،
الانجليزية او الفرنسية وحتى التركية ، يتعلمونها ويعلمونها أبناءهم ،
وكتبون بها ، ويشعرون فيها ، لان ذلك فيها يرون لونا من الاناقة ،
وضربا من التميز ، يرتفعون به عن غيرهم من عامة الناس ، ويظهروا
من مظاهر النبيل والخصوصية يرتفع بهم فوق سواد الشعب .

وقد عانت مصر هذا زمنا ، وعاناه الممالك العربى الذى خضع
للاستعمار ولا يزال يمانئ منه ، ولما يتخلص من شروره وأثامه ،
وحتى الأربعينيات كانت الشركات فى مصر تستخدم اللغة الأجنبية فى
الكتائب والتخاطب ، وكان ذلك يجرى أيضا فى الفنادق والمطاعم ،
وبقية مظاهر الحياة الاقتصادية والاجتماعية ، ثم صدر قانون اللغة
العربية بعد جهد عنيف ، ووسط معارضة قوية ، واحتجاج من
كل الهيئات الأجنبية ، وأرغم كل الشركات والمؤسسات التى تعمل على
أرض مصر باستعمال اللغة فى سجلاتها ، ومخاطباتها ، وإعلاناتها ،

وهو قانون أصبح مع نصير هذه الشركات بعد الثورة ، ثم تأميمها ، واقما وومنفذا كلية ، وتعرب فعلا ، وحتى آخر كلمة ، كل نشاط اقتصادي أو صناعي على أرض هذا الوطن .

نجاة بسيط على مصر مصر الانتفاح هم السعيد ، ومعه الطفيليون ، والشركات الاستثمارية الأجنبية ، وبدأ كل ما بنته مصر على امتداد ثلاثين عاما كاملة ينهار دفعة واحدة ، ولم تعد الشركات الانتفاحية تحافظ على أبسط قواعد اللياقة واحترام القانون ، وهي لا تفعل ذلك سرا أو في صمت ، وانها تتناخر به علانية وفي وقاحة : أن موظفا كبيرا في بنك أجنبي افتخر علنا بأن بنكه ليس فيه آلة كتابة عربية واحدة .

ان شركة استثمارية كبرى للبناء - مثلا - لا تجد حرجا في أن توجه اعلانا ضخما ، في صحيفة قومية كبرى ، الى زبائنها تدعوهم الى شراء شقتها ، وهؤلاء الزبائن من طبقة الذين يستطيعون أن يدفعوا في الشقة الواحدة مائة الف جنيه كحد أدنى ، وهو رقم يتصاعد حتى يبلغ النصف مليون ، في مهارتها التي أسمتها : « سكاي سنتر » ، شويتنج سنتر ، تريف سنتر ، نيو تريف سنتر ، مهندسين سنتر ، نيو شويتنج سنتر ، توبى سنتر . . . وهي أسماء يصعب على معظم زبائنها أن يعرفوا معناها ، لأن من يملكون المبالغ الطائلة المطلوبة ثمنا للشقق في هذه الممارات ، هم في جملتهم من تجار المخدرات والعملة والمهربين والمرتشين ، والمخارجين في الاغذية المغشوشة والسوق السوداء ، ولصوص البنوك ومن على شاكلتهم ، وهؤلاء آخر ما يفكرون فيه أن يعرفوا لغة أجنبية ، وان لاكوا الفاظا منها بطريقة مضحكة : مرسى ، باى باى ... وغيرها .

انه بمجرد مثل ، وعلى تسلكته نماذج عديدة ، في شتى جوانب الحياة حولنا ، وكلها تستهدف اللغة القومية أذراء لها ، وامتهانها لن يستخيبها او يحرص عليها ، ويأتى ذلك من اناس لا ولاء عندهم للوطن ، ولا لاية قيمة شريفة في الحياة ! .

- واذا تجاوزنا عن اتخاذ أسماء أجنبية للشركات والفنادق والمؤسسات ، وهو امر ليس بالسهل قبوله ، وليست هناك حاجة ملحّة اليه ، وكتابة أسماء المنشآت باللغة الأجنبية بالأحرف اللاتينية وحدها ، أو كتابة هذه الاسماء في صورتها الأجنبية بأحرف عربية في مكان منزوى ، فلا يمكن اطلاقا أن نقبل استخدام اللغة الأجنبية على نحو يدخل في باب الغش والخداع والتقليص ، كلن تستخدم هذه

المؤسسات اللغوية الأجنبية في سجلاتها ، وليس إلى جوارها أية ترجمة عربية كاملة ، وأن تخاطب الدولة بهذه اللغة الأجنبية ، وأن يكون تعاملها مع موظفيها ومع الجمهور بهذه اللغة الأجنبية ، والكتابة الغالبة منهم لا تفهم في اللغة الأجنبية شيئا ، والقلة تفهمها على نحو متوسط ، وهو أخطر ، وقلة نادرة هي التي تجيدها ، وذلك يعنى بداهة أن أفراد الشعب يتعاملون مع هذه المؤسسات في ضوء قواعد ولوائح لا يفهمونها .

ان الزمام المؤسسات العاملة في وطننا باستخدام اللغة القومية لا يستجيب لنوع عاطفية فحسب - وهي وحدها كافية - وإنما هو حماية لجمهور الموظفين فيها ، والمستهلكين لانتاجها ، حين نفرض عليها أن تطبق القوانين الخاصة بحماية اللغة العربية ، فيكون اسمها ، وعرض نشاطها ، وإعلاناتها ، المكتوبة والمنطوقة والمرئية ، والإيصالات التي تقدمها ، والضمائم التي تعطيها ، وبالنسبة لكل النشاط الذي تقوم به ، كل ذلك باللغة القومية ، المفهومة لجميع المواطنين .

ان بلدا كفرنسا مثلا يصر على أن تكون هذه البيانات كلها باللغة الفرنسية ، وتتمتع أن تتضمن هذه البيانات أية كلمة أجنبية ، مادام لها مقابل في اللغة القومية ، فإذا كان المصطلح جديدا ، فيجب أن يتضمن ذكره تفسيراً له في اللغة القومية ، يجعل الفرد العادي قادراً على تبين المقصود منه ، ومخالفة هذا القانون تدخل في باب محاربة الفصح والتفليس ، ويدفع مرتكبها غرامة مائة .

-وبداهة فان المؤسسات التي تتعامل مع أجنبى أو تتجه اليهم ، يمكن - إذا كان ذلك ضرورياً - أن تجعل نشاطها المكتوب باللغة العربية مصحوباً بترجمة إلى لغتها ، أو لغة أجنبية أخرى ، وفي كل الحالات عند الاختلاف يكون الأصل النص المكتوب في لغة العميل .

ان لنا كذلك ان نأخذ قضية الغثائث اللغوية في أجهزة الإعلام ، والتليفزيون من بينها بخاصة ، مأخذ الجدة ، فكثير من الكلمات الأجنبية يتسرب من خلالها بلا ضرورة ، وقد أصبح نطق العربية في الاذاعة والتليفزيون مزجاً ومقلقاً ، ومثيراً للفظ ، وداعياً الى الثورة ، عند من يحترم لغته القومية ويعرف قيمتها ، ويقدرها حق قدرها . ولا يقف الانحدار عند التجاوز عن قواعد النحر والصرف وضبط الكلمات . وفي أحوال الشر ، وأما يتجاوزها الى الصوتيات ، وهي أخطر وأهم ، وإذا

سكتنا على هذا الذي نحن فيه ، وهو يزداد كل يوم بلاء ، فسوف نجد أنفسنا بعد أقل من قرن مع لغة أخرى مختلفة ، لا صلة لها بأممنا ، ولا بين حولنا .

ومع غلبة النمط الاستهلاكي ، وشيوع النماذج البراجوازية في أروبا أنوعها ، وهجرة الشركات الانفتاحية ، ونهاوى القيم المالية ، بدأت بدعة مدارس اللغات ، وبعضها أقامته وزارة التعليم بمصروفات رغم مخالفة ذلك للمستور ، وعلى أنقاض مدارس شعبية أغلقتها وشرعت تلاميذها ، وازدهرت المدارس الأجنبية ، الإنجليزية وفرنسية والمالية .

وما من أحد يرفض أن يتعلم ابنائنا لغة أجنبية أو لغتين . أو حتى ثلاثا ، فنحن نفعل ذلك من زمن طويل ، وياقتضاع تربوى ، ولكن نعلم اللغة الأجنبية في سن معينة شيء . وتدرس كل المواد في المراحل التعليمية المختلفة باللغة الأجنبية ، وتعليم العربية كلغة ، وحيدة ومنعزلة ومقطوعة الصلة بما حولها في المدرسة . شيء مختلف تماما ، ولا مثيل له في العالم ، إلا في المدارس الأجنبية التي تقام تصدا لأجانب ، وفي هذه الحالة يمتنع عليها أن تقبل طلابا وطنيين .

إن تدريس التاريخ القومى ، والمواد الانسانية كلها ، بلغة أجنبية ، يفتح عقول ابنائنا على ألوان من التهاون بلغتهم القومية . ويصلهم بالوان من المصادر الثقافية الأجنبية ، ترانا هلا . وتدرسنا بوصفنا شعوبا متخلفة ، وتقيم بينهم وبين الجبهة الغالبة من مواطنيهم في الغد القريب أسوار عالية من التعالى في جانب والكراهية في الجانب الآخر ، ومن التباغض المتبادل بين الجانبين .

لن اتوجه بهذه الصيحة ؟

إن وزارة التعليم فقدت حساسيتها للعربية ، حين ارتضت لها الكتاب الرديء ، والمدرس العاجز ، وتركت اللغات الأجنبية نزاحيها ، وتأخذ بخناتها ، وحين انتضت ساهمت تدريسها بحجة نقص مدرسيها . وآثرت السلامة بأن دفنت رأسها في الرمال ، لا ترى ولا تسمع واستراحت الى ما هي فيه ، مادام لا يوجد من يصرخ في وجهها ، ويتمها عاليا بالمجز والقصير .

أم إلى الحكومة مجتمعة ، وهي مشغولة بالمجسرى الطامحة ،
ورغيف العيش الناقص ، والخدمات المهترئة : وقبل ذلك كله ، لأن أبناء
الذين فيها زبائن دائمين في المدارس الأجنبية ، بدءا برياض الأطفال ،
وانتهاء بالجامعة الأمريكية في ميدان التحرير ! .

بقى أن أتجه إلى المخلصين من نواب الشعب في المجلس الجديد ،
إلى أعضاء المعارضة فيه على قلتهم ، أرجوهم ، وألح عليهم ، في أن
يتبنوا بحث قانون قديم ينص على أن تكون اللغة القومية ، أعنى
اللغة العربية ، أداة التعامل والتفاهم على أرض هذا الوطن ، وأن
يتقدموا بالأمر خطوة ، فيعملوا على ما فيه انتشال اللغة العربية
مما آل إليه أمرها في المدارس وأجهزة الإعلام ، وأن نفكر على الدوام :
إن اللغة وطن أيضا !

د. الطاهر أحمد مكي





بعيدا عن كل المظاهر الخارجية وعن كل ما يتـأـل
ويشاع عن أغنية الكلاسيكيت — اذا ما تفحصنا الموضوع بدقة
فسنجد ان اغنية الكلاسيكيت هي في الواقع ثورة على التـؤـالـب
الفنائية المستوردة وانها تطویر مصرى صميم لاقـؤـالـب
الفنائية الاصلية ، بطريقة لم تتج للشعر العمودى الذى
خلف مكانه للشعر الحر بعد ان صغفه تيسار التـؤـالـب
المستورد دون ان يمنحه الفرصة للتطور من داخل ذاته ،
كما فعل في عصور سابقة .

والمقصود باغنية الكلاسيكيت هنا الاغنية التى لا تصل الى الجمهور —
لما فيها من صفات مستثاولها بالحديث في هذا المقال — الا عن طريق
الكلاسيكيت وحده . وقد اخذنا هذه التسمية من الاستخدام الشائع في
الوقت الحاضر . على الرغم من ان مقابلها ايضا — وهو « اغنية الاذاعة »
(وهى التى تصل الى الجمهور ويسمعا ليل نهار في الاذاعة والتلفزيون)
— هذا النوع ايضا يسجل ويباع على الكلاسيكيت .

ولكن اختيار هذين الاسمين قد املته الضرورة . فكل ما عداها مما
قد يخطر لنا هنا (مثل « اغنية الشعب » في مقابل « اغنية الحكومة » او
« الاغنية غير الرسمية » في مقابل « الاغنية الرسمية ») يعطى من الضلال
ما لم نوده .

و « اغنية الكلاسيكيت » بهذا التعريف حقيقة قائمة . وعلى الرغم من
انها لا تتمتع بالدعاية التى تحصل عليها « اغنية الاذاعة » ، وعلى الرغم
من صعوبة وصولها الى الجمهور ، واحتياج المنتج الى ترتيبات ونفقات
ولجهزة خاصة للاستماع اليها — على الرغم من كل هذه المعوقات فقد
حصلت اغنية الكلاسيكيت لنفسها على الاعتراف من الجميع باعتبارها امرا
واقعا وجزءا اساسيا من الحياة الفنية لمجتمعنا المصرى .

ونستطيع ان نقرر من ردود الفعل الحادة لاتحاد المؤلفين والمحنين
وحدها ان اغنية الكلاسيكيت اصبحت تشكل عنصرا خطيرا من عناصر المنافسة
التجارية بل والفنية في السباق القائم بينها وبين « اغنية الاذاعة » رغبة
الاتحاد — على الرغم من كل ما لدى الاخرى من ظروف الدعاية وسهولة
الوصول الى الجمهور . ونشير تقديرات توزيع الاشرطة الى ان غضب

الاتحاد وعضائه على أغنية الكاسيت له ما يبرره من وجهة نظرهم : فكم من أغاني الكاسيت يتجاوز بيعه النطلى (أى ما تباعه الشركات الرسمية صاحبة الحق بالإضافة الى ما يسره فى السوق قراصنة الكاسيت وهم كثيرون) - يتجاوز نصف المليون بكثير . ويجمع العارفون بسموق الكاسيت على أن مبيعات الفنان أحمد عدوية (وهو يمثل أغنية الكاسيت بلا منازع) تبلغ أضعاف مبيعات ممثل أغنية الإذاعة الفنان محمد عبد الوهاب .

وعلى الرغم من أن أغنية الكاسيت - كما هو واضح - مرتبطة بالكاسيت - وهو اختراع عمره التجارى والعلى فى بيئتنا لا يتجاوز العشرين سنوات فإن من التبسيط المخل أن نعتبر هذا النوع من الأغنية ، وهو الأغنية الحرة المنشقة على أختها التى تحظى بها يمكن أن يسى بالتالييد الرسمى وبالتالى الخاضعة للقيود الرسمية - من التبسيط أن نعتبر هذا النوع طارئا على مجتمعا المصرى .

فوجود النوعين جنباً الى جنب ووجود الانقسام الحادث بينهما (والذي شجعت به ردود الفعل الحادة لاتحاد المؤلفين والملحنين كما سيأتى بيانها) هذا الوجود ما هو الا واحد من المظاهر المتنوعة التى تعكس - كل بطريقته الخاصة - الانقسام الحادث داخل كيان المجتمع المصرى ذاته . وهذا أمر طبيعى . فالقن كما يقول الفنان عبد الوهاب « مرآة تعكس المجتمع الذى يعيش فيه » .

يعانى مجتمعنا المصرى - فيما يعانى - من نوعين من الانقسام اصبحا من المقومات الاساسية التى لها تأثير جذرى ينعكس بآثاره السيئة على كل ناحية من نواحي الحياة الفكرية والحضارية فى مصر .

هذان النوعان من الانقسام هما :

١ - الانقسام فى تركيب المجتمع بين الاقلية المتعلمة وبين الاكثية غير المتعلمة ، والانقسام داخل الاقلية المتعلمة ذاتها - بين جماعات لا حصر لها تختلف من حيث نوع التعليم ودرجته .

٢ - الانقسام بين الحكم (مطلق الحكم وعلى مستوياته المتعددة) وبين المحكومين :

١ - اما الانقسام فى تركيب مجتمعنا المصرى ذاته فمرجع اسما الى عدم التجانس فى درجة التعليم ونوعيته .

(أ) أما من حيث درجة التعليم فقد تضافرت عناصر كثيرة على خلق حالة تكاد تكون ثابتة أصبح التعليم بمقتضاها - في جميع المجهود - لا يشمل أكثر من ٣٠٪ على أحسن تقدير . وحتى هذه الأقلية تختلف في درجة تعليمها ابتداء من شبه الأمية وانتهاء بالدراسات العليا ومرورا بمراحل كثيرة فيما بينها .

(ب) وأما من حيث النوعية فهناك التعليم الإسلامي في الأزهر بمعاهدته وكتباته والديني القبطي في المعاهد والكتبات الكيركية ثم هناك التعليم المصري الحكومي العام والتعليم المصري الخاص من ديني وعلمانى والتعليم الخاص القبطي وهناك التعليم الأجنبي من يوناني وأرميني وإيطالي وألماني وفرنسي وإنجليزي وأمريكي وهناك التعليم الأجنبي السحيني من كاثوليكي وبروتستانتى بفئاته المختلفة .

(ج) وحتى هؤلاء الـ ٧٠٪ ممن لم يسعدهم حظ الميلاد بدخول المدرسة فانهم يختلفون حضاريا وفكريا فيما بينهم تبعاً لظروف حياتهم وقربهم أو بعدهم من المدينة ومنابع الثقافة المعاصرة من وسائل اعلام وفكر ديني .

نتيجة كل هذا هي عدم التجانس فكري عام يهينا منه هنا عدم التجانس في الفوق والاحساس بالكلية ، والاحساس بما تمثله خاصة ، بقطع النظر عن كونها فصحي أو عابية فهذه مسألة شكلية في الواقع .

(لعل من المهم هنا أن نشير الى أن الدول القريبة قد قطعت شوطا بعيدا في انهاء عدم التجانس في تعليم أبنائها بعد أن اتخذت من اجراءات قطع المعونة وفرض الضرائب وغيرها من المضايقات « المشروعة » ما جعل استمرار الغالبية العظمى من المدارس الخاصة في حكم المستحيل - ولكن هذه قصة أخرى) .

من مظاهر عدم التجانس العام هذا غيبا يتعلق بالأغنية وجود فئة قليلة نسبيا قد لا تستمتع بمثل أغنية أم كلثوم :

ريم على القاع بين البان والعلم
أجل سفك دمي في الأشهر الحرم
كاستبقاعها بأغنية « الفورام » :

مغنواتي - سفر يوماني
سهر ليلاني - أشكى أهلي

وفئة كبرى تنفر من « الفور أم » وتحب مثل أغنية كككوت الأمير :
 جرى ايه با واد يا فل من نظرة شبيكت الكل
 لا روق بساء ويانسا خللى فهبارك فلان
 وقلة أخرى تنفر من « الفور أم » ومن « كككوت الأمير » معا وإن كانت
 تعشق أمثال :

لسا بدا يتنسى . امان امان
 ومنع ذلك فلان الجميع محريون وبينهم المصرية بأوجامها وآمالها وآلامها
 قاسما مشتركا أعظم فاتهم يجتمعون في لحظات الشدة والصدق مع النفس
 والوطن حول :
 الله أكبر فوق كيد المعتدى .

٢ - أما الانفصام في مجتمعنا المصرى بين السلطة والشعب فليس
 جديدا على مجتمعنا ولكنه امتداد لأوضاع كانت سائدة لفترات طويلة وبالذات
 في عهود لم يكن الحكم فيها من جنس الشعب ولا من لسانه . وبكل أسف
 عندها ورث الحكم الوطنى هذه التركيبة المثقلة بكل سوابقها وظلالها (بل وبكل
 ملغاتها أيضا) لم تتوجه همه الى ازالة هذه الحواجز المعطلة لطاقت الأمة
 والهادمة لوحدها ، بل بالعكس ربما ساعد في كثير من الاحيان على استمرارها
 بل وتقويتها . (تماما كما لم تتوجه همه الى التقريب الحقيقى بين طبقات
 الشعب عن طريق اعطاء الاولوية القصوى لايجاد مقعد في المدرسة لكل طفل
 مصرى بحق الميلاد وحده) .

من نتائج وجود هذين النوعين من الانفصام في مجتمعنا المصرى وجود
 هذين النوعين من الاغنية : « اغنية الاذاعة » بكل ما تمثله من فكر وانتاج
 وجهور واغنية الكاسيت بكل ما تمثله من فكر وانتاج وجهور .

اغنية الاذاعة تعكس المثال الثقافى الحضارى لاقلية ٣٠ ٪ من المعلمين، وهو
 المثال الذى ساعد على تجسيه ايجابيا اغاني لميائنة عبد الوهاب وأم كلثوم
 وليلى مراد والاطرش واسمهان وعبد الحليم حافظ وشادية وغيرهم . كما
 ساعد على تحديده بالنضاد - من وجهة نظر الاذاعة - « جيوب غنائية »
 تمثل نوعيات خاصة هي ما جرى العرف العام على تسميته بـ « الاغنية
 الشعبية » و « الاغنية النبوية » و « اغنى المديح » و « الابتهالات » . . الخ
 وأى شيء خارج هذه الدائرة الاذاعية لا وجود له من الناحية الرسمية .

و « اغنية الاذاعة » من الناحية اللغوية تعكس المستوى اللغوى
 الذى تستخدمه القلة المتعلمة في الفواصل المختلفة من حياتها اليومية بصرف
 النظر عن كون هذا المستوى عاميا أو فصيحيا بالمعنى الضيق، فذلك ان العملية
 والنصحي هما في الواقع مقولات فكرية في حقيقة امرها . والا فهل يمكن لنا

أن نسمى الشعر التالي للأبنودي « شعرا عابيا » كما يلتبه هو !

لما تحس بأن الدنيا بقعة حنة في أيد بكرة

والقلم اللي في ايدك راجل ..

وان اللغمة اللي بتاكلها

عرقانة ..

وان اليوم المترط في حبال اصحابه ..

أحلى وأعلى ما فيه كلمة تقولها ..

وليس معنى ما نقول هنا أن الـ ٧٠٪ من غير المتعلمين لا يفهمون

اغنية الاذاعة ، ولا يتجاوبون معها أى نوع من التجاوب — ولكن معناه فقط أنها أساسا لا تتوجه اليهم ولا نلخدمهم بالذات في اعتبارها ، ولكن تتوجه الى المثال الثقافي — اللغوي للمتعلم المصرى مدعية في الوقت ذاته — وبصفة كبرى في النفس — أن في ذلك ارتقاء بالنوايا الجسامير وارتفاعا بمستواها .

ومع ذلك فقد أدى انسياق اغنية الاذاعة في تيارات معنية (سنتحدث عنها فيما بعد) الى احساس فئة كبرى من الشعب (هى الـ ٧٠٪ غير المتعلمية) الى حاجتهم الى نوع آخر من الاغنية (ليس بالضرورة الاغنية السياسية بالمعنى الضيق للكلمة) — نوع يكون له من الثقافية والحيوية الدافقة والمباشرة في التعبير ما يستطيع معه أن يعبر تعبيرا صادقا (بدون تعال مستتر أو تواضع ظاهر كاذب) عن روحهم هم واحاسيسهم هم .

ويطريقتهم هم في النظر الى الاشياء والحياة والكون من حولهم .

ولسنا لم يكن من الممكن في ظل الأوضاع الفكرية والادارية القائمة أن تصحيب اغنية الاذاعة استجابة مستترة لهذه الحاجات المشروعة فقد كان من المحتم أن يحدث انفصام في جسم الاغنية المعاصرة يمتد على طول خطوط الانفصام الاجتماعى القائم في المجتمع ، ويمثل ميسرا أكثرنا اليه من انفصام :

(أ) بين فئتي الـ ٧٠٪ والـ ٣٠٪ من ناحية .

(ب) وبين الشعب بجميع فئاته ومظاهر السلطة من ناحية أخرى .

كان ذلك هو ميلاد اغنية الكاسيت أو بعبارة أدق دخولها في طور مصاص من أطوار عملية التتلخخ التي تمر بها (ذلك أن اغنية الكاسيت بصورتها الحالية — كما سنتبين فيما بعد — استمرار بشكل مصاص لمصورة غنائية من صور الفناء التقليدى في مجتمعا) .

الانفصال بين طبقات الشعب انعكس بظهور « أغنية الكاسيت »
في مقابل أغنية الإذاعة . أما الانفصال بين الشعب والسلطة فقد
استجاب له الأغنية بما يمكن أن نسميه هنا الرفض بالتجاهل وهو
نوع من الكفاح الصامت ، تأمل في طبيعتنا المصرية بعد تاريخ طوين
من الضعف وقلة الحيلة أمام القهر الأجنبي . الرفض الذي يكتسب المظهر
الخارجي المناسب للحظة التاريخية : الرفض السياسي (مثل تجاهل
الانتخابات المزورة وعدم الاشتراك فيها) والرفض الاجتماعي (مثل تجاهل
مظاهر الحزن المفروض على الأمة وعدم التطبيق عليها) والرفض الفني
وهو موضوعنا هنا . مغنية الكاسيت كما نراها تنضى في طريقها متجاهلة
« أغنية الإذاعة » تماما : لا تحاول أن تقلدها أو تخالفها ولا تأخذها في
الاعتبار من قريب أو بعيد .

تأخذ أمارات الانفصال بين أغنية الإذاعة وأغنية الكاسيت مظاهر
عدة نختار منها لهذا المقال لشكالة العامة فقط (تقييدا بالمساحة
المناسبة) ومؤجلين للمقال القادم ان شاء الله صوره الفنية والتعبيرية .

من هذه المظاهر الضامة :

١ - الخلاف على الصعيد الرسمي .

٢ - الخلاف من حيث نوعية المضمون وما يستتبع ذلك من الخلاف
بينهما من حيث نوعية الجمهور الذي يتوجه إليه كل نوع وآثاره .

١ - أما أمارات هذا الانفصال على الصعيد الرسمي فقد ظهرت
بشكل جاد في الاجتماع الذي عقده اتحاد المؤلفين والمحنين في أوائل
عام ١٩٨٢ (ونشرت له جريدة المصور ملخصا بقلم الاستاذ بدوى شاهين)
للبحث فيما أسماه بضرورة « وضع ميثاق شرف للفنان المؤلف والفنان
المحن وضرورة الالتزام بالميثاق لينتهي ما يحدث الآن من انحسار مستوى
الأغنية واتجاهها الى مخاطبة الفرائز » .

وقد تركزت الاتوال التي ترددت في الاجتماع حول توجيه اصابع
الانتهام الى « أغنية الكاسيت » :

أحد المطربين نقل على لسانه قوله : « ان الأغنية التي تغنى الآن
نيسبت الأغنية المصرية الشرقية ، وما يقدم بضاعة غريبة مسومة -
ان ما يقدم اليوم من أمثال « أم حسن » وغيرها لم تكن نسمعه الا
في الحوارى . اليوم أصبح تحت سمع كل انسان ، وهى ظاهرة خطيرة
جدا ان يصبح ممبعا على الفرد أن يسمع روائع النغم وينتهى بسهولة
تصب في آذانه اغان لا معنى لها سوى الهبوط ... » .

— ونقل من ملحق شهر قوله : « هناك كلام تخيف يوافق عليه اللطجين والغناء وهو في نفس الوقت غير خارج عن الآداب ولكن من يكشف أبعاده السخيفة الهابطة التي لا معنى لها مثل « سلاقتها أم حسن » أو « ماشية معاك حلاوة » .

— ونقل على لسان أحد المؤلفين قوله : « لقد وصل الأمر الى أن العملة الجيدة ليست قادرة على طرد العملة الرديئة وأصبحت التباهات من كلمات والحن وأصوات تملأ الساحة ... » الخ .

أما العلاج الذي اقترحه الاتحاد فيتلخص فيما نقل عن أقطابه (نميها عدا رأى واحد رأى صاحبه أن المسألة ترجع الى ضمير الفنان ورفضه أن يشارك فيما لا ينبع حقيقة من رؤيته هو) — **العلاج هو استعمال الشدة :**

— مطرب شهر يقول « على أجهزة الدولة أن تنزل للقضاء على هذه السموم ومحكمة أصحابها .. لابد من تنظيف الكاسيت ولا نفرك الفنان يحارب وحده » .

— أحد الملحنين العظام يقول « لابد في رأى من تنظيف الحقل الفني من دخلاء الأغنية .. ولابد من قانون عقوبات يحاكم ويفهم ويسجن لأن ما يقدم الآن هو فساد الذوق الفني وهبوط بعقليات الناس » .

— أحد المؤلفين يرى أنه « لابد من إلغاء الرقابة على المصنفات الغنائية (التي تحكم وتراقب أغنية الكاسيت) ويصدر قانون قوى يحاسب من يقدم أغاني تخل بالأخلاق أو النظام أو الأمن » .

— مؤلف آخر مشهور جدا ينقل عنه أنه اقترح على وزير الثقافة « إنشاء لجنة استماع ولا يتداول أى شريط غنائي الا بموافقتها ... (ويضيف) المصنفات الغنائية تتول أن القانون هو القاضي » وهذا حالها .. فمتى يصدر قانون يحمي الأغنية ؟ ... نشكل لجنة — ليست لجنة موظفين — لا يسمح بتسجيل نص أو لحن ولا يتداول الا من خلالها ... هذه اللجنة اقترحت أن تؤلف من اثنين من كبار الملحنين وصحفيين وأعضاء مجلس الشعب واحد أعضاء مجلس الشورى ... كيف تكون الحكومة واحدة ولنا رقابتان واحدة للإذاعة وأخرى للكاسيت ، واحدة تمنع وأخرى تسمح ؟ » .

هذه الآراء وميولاتها مما حواه التقرير المذكور لا تعكس فقط عمق الانقسام القائم بين القائمين على « أغنية الإذاعة » وأغنية الكاسيت — بل وأيضا ويكل أسف ، تعكس موقفا غريبا يتخذه اتحاد المؤلفين والملحنين من الفن وأهله ، ومن المستمع ، ومن الجماهير بصورة عامة :

فالدعوة الى تقييد الفنان بقيود من خارج ذاته وتحيض وزير الثقافة على وضع الابداع الفئائى تحت سطوة مجلسى الشعب والشورى امر غريب حقا وخاصة عندما يصدر عن اتحاد للفنانين من شأنه ان يدافع عن حق الفنان فى الابداع بكل الحرية والتلقائية التى يستطيع ان يؤمنها لنفسه . وبدلا من أن يبحث أعضاء الاتحاد فى الاسباب الحقيقية التى ساعدت على تغلب مبيعات الكاسيت ، وعلى حدوث ما أسموه بأن « العملة الجيدة أصبحت لا تطرد الرديئة » وبدلا من أن يقبلوا المنافسة الحرة بينهم وبين غيرهم — نراهم يطلبون من الدولة أن تحميهم من « فئائى الكاسيت » عن طريق « تنظيف الكاسيت وعدم تركهم ليحاربوا وحدهم » .

اما المستمع فلم يكن باسعد حالا من « فئائى الكاسيت » لدى اعضاء الاتحاد : قوبلت رغباته بالتجاهل التام . لم يتوقف احدهم ليسأل عن موقفه من كل هذا . المستمع الذى ينصرف عن أغنية الاذاعة على سهولة مصدرها ، ويلجأ الى شراء الكاسيت — وباعداد هائلة أقلت الحسابات المالية للاتحاد — ويقتنيه ويتكلف شراء جهاز التسجيل على ما فى ذلك من صعوبة — هذا المستمع اعتبره الاتحاد قاصرا او فى حكم القاصر : فاقباله على تلك الاغاني علامة خطرة ويجب انقاذه منها !!

لم يسأل اعضاء الاتحاد انفسهم عن الشيء الذى يفقده المستمع (او على الأقل مستمع الكاسيت) فى اغانيهم ويجده فى أغنية الكاسيت او ربما عن الشيء الذى يجده فى اغانيهم ويهرب منه الى «أغنية الكاسيت»!! .

عجز الاتحاد عن الاهتمام الى أصل المشكلة وهى « رغبة المستمع » لأن اعضاءه بحثوا الموضوع من زاوية واحدة وهى ما أسموه « حماية انفسهم » وعلى مستوى سطحى جدا هو الظاهرة ذاتها (دون البحث عن اسبابها) ، ولذلك جاء علاجهم سطحيا جدا وقتلا لا للمريض بل لعائلته معه وزواره وكل الجيران . فلك العلاج هو السجن والمصادرة والفراشة .

ولم يكن الجمهور من سكان الحوارى بالذات — وهم الغالبية العظمى من الشعب — لم يكونوا باسعد حظا . فقد ازعج اتحاد الفنانين ان « الاغاني التى لم يكونوا يسمعونها الا فى الحوارى » قد تسربت خارج نطاق العزلة المضروب حولها . وبفضل هذا الاختراع الساحر الذى قلب الموازين الحضارية القائمة — وهو الكاسيت — أصبحت هذه الاغاني اليوم تحت سمع كل انسان وهى ظاهرة يرى اتحاد الفنانين أنها أدت الى أن أصبح الفرد « يصب فى أذانه اغان لا معنى لها سوى الهبوط » على حد قولهم .

واذا كانت هذه الاغاني حقيقة لا معنى لها سوى الهبوط — كما يقول الاتحاد — فقد كما نفهم أن ينزعج اعضاءه من ظاهرة وجودها أصلا حتى داخل الحوارى .

ثم هل نسي أعضاء الاتحاد — وهم الدارسون للفن وتاريخه — أن كثيرا من الأنفصام التي كسرت نطاق المحلية ووجدت بتأثيرها الساحر بين مئات الملايين من البشر وفي انقطاع متباعدة في النوق والعبادات واللغات والتقاليد مثل السامبا والرومبا — أصلها من دقات الطبول في أحراش افريقيا وأدغالها ! ؟

ثم أن هذا الرأي من الاتحاد — وريث سيد درويش كما يردد أعضاؤه دائما — لا يتفق مع رأي سيد درويش في قوله: « للشارع فضل كبير على ، أخذت منه الكثير . فالشعب هو الفنان الأصل ، ليت لنا بعض منه الذي يصدر من طبيعة أصيلة ، لا يمكن للصنعة — مهما بلغت من القدرة والاعجاز — أن تبلغ شأوها » كما أن رأيهم هذا لا يتفق مع الآراء التي يبديها الفنانون في المناقشات الصحفية والإذاعية من أن « الشعب هو مصدر الهالهم » ... إلى آخر هذه التصريحات والكليشيهات التي يكترون من ترددها .

٣ — يأخذ الانفصام بين أغنية الإذاعة وأغنية الكاسيت بعدا أعمق على مستوى المضمون أو ما يقوله كل منهما :

ولعل من المفيد أن نزيح من الطريق — قبل أن نتناول الموضوع الأساسي — مسألة تأخذ أكثر من حقهبا عند الحديث عن « أغنية الكاسيت » وترددت كثيرا في مناقشات أعضاء اتحاد الفنانين والممثلين — وهي الزعم بأنها أغنية جنسية مليئة بالفحش والالفاظ الخارجة — وإنها تتوجه إلى أخط الفرائز البشرية (مما يفسر الاقبال الشديد عليها من طبقات معينة من الجماهير في رأي أعضاء الاتحاد) .

لقد أظهر استعراض عدد لا بأس به من اشرطة الكاسيت الموجودة في السوق للفنانين أحمد عدوية وكنكوت الأمير وحسن الأسمر وبحر أبو جريشة وبيومي المرجاوي وغيرهم أن حظ « أغنية الكاسيت » من الإيحاءات الجنسية لا يزيد عن حظ « أغنية الإذاعة » منها . كذلك تبين من فحص النصوص الكاملة لكثير من الأغاني التي يتناقل الناس مطالعها مفترضين أنها خارجة في الفاظها — تبين أنها حقيقة ليست كذلك وأن المعنى الخارج ينتج عن نزع الطلع من سياقه وتلاعب التداول به على السنة رواة لم يستمعوا إلى الأغنية بكاملها على الإطلاق . من أمثلة هذا النوع ذى المطلع الخداع :

أغنية « كله على كله » للفنان أحمد عدوية (وهي من الأغنيات التي حققت مبيعات هائلة) .

كله على كله
هو فاكركنا أيه ؟
لما تشوفه قول له
مش ماليين عينيه ؟
روح قول له حصل أيه ؟
كله على كله !
بره .. واللى بره مين ؟
داخنا ... داخنا معلمين !
لو الباب يخبط
نعرفه بره مين
... الخ
... الخ

ومع ذلك فهناك بالطبع مطالع ليست بريئة (ويبدو أنها كتبت
كذلك قصدا) وان كانت بقية الأغاني بريئة جدا . مثال هذا النوع
اغنية أخرى مشهورة (وقد حققت أيضا مبيعات هائلة) هي « ادى زوية
زقة » .

ادى زوية زقة
حيبتها آه حبتها
لا لا لاه لاه لاه .
وخطبتها يا ناس من بيتها
وساعة ما اسمع خطوتها
القلب يدق دقة ...

ومع ذلك فإذا كانت الالفاظ الموحية جنسيا جريمة — وهناك قدر منها
بدون شك في « أغنية الكاسيت » ونحن بالطبع لا نوافق عليه — فإن أغنية
الاذاعة ليست ظاهرة الذليل تماما . والأمثلة على ذلك كثيرة وموازية لما
يوجد في « أغنية الكاسيت » .

فمن « الأغاني الإذاعية » ذات المطلع الموحى وان كانت بقية الأغنية
بريئة المضمون — أغنية « الطشتت قال لى » (من غناء عايدة - الشاعر
وكلمات نبيلة قنديل والحن سيد اسماعيل) والتي تداولتها الجماهير وجرت
على كل لسان في الستينات :

الطشتت قال لى
قوى استحمى
يا حلوة يا الللى
الطشتت قال لى
استحمى ليل ونهار
واترقى م الأنظار
وسمى فى عين الزوار
والطشتت قال لى
تقولى شعر ومواويل
ياسهرانه طول الليل
والطشتت قال لى
قوى فيه شغل كثير
واتبخرى من عين اللى راونا
قوى هاتى ليغه وصابونة
والطشتت قال لى
وابعدى عن طريق اللى يحسونا

ومن الضروري أن نؤكد هنا على أننا لا نبرىء « أغنية الكاسيت »
على طول الخط من تهمة استغلال الإيحاءات الجنسية . فأغنية الفنان

أحمد عدوية « السح الدح أبو » والتي بيع منها مئات الألوف من النسخ مما جعل عدوية — بالإضافة الى الأستاذ محمد عبد الوهاب — أحد اثنين يحصلان كما يقال — على الاسطوانة الذهبية . وما جعل من اسم « السح الدح أبو » — ان حقا وان باطلا — مرادفا لاسم « أغنية الكاسيت » وعنوانها عليها — هذه الأغنية فيها من الالفاظ الموحية والمرحة وخاصة في بعض تسجيلاتها (وقد سجلت لشهرتها واشتداد الطلب عليها بصور عديدة) — فيها من ذلك ما لا يمكن الدفاع عنه او قبوله :

تبدأ الأغنية بداية بريئة — بل وعذبة — ويستخدم المذهب خبيث جميل غنائية (في بيتين) ذات أطوال مختلفة وبطريقة تشبه الموال الشعبي ذي الإيقاع البطيء :

عمى يا صاحب الجبال — عمى دانا ليلى طال
شفت جمال — على قد الحال — يعوض صبرى الى طال
عمى يا صاحب الجبال

ثم تنفجر الأغنية في إيقاع راقص سريع جنون ويكلمات لا تختلف عن الحديث العادي وملوءة بالتعبيرات والكليشيات الشعبية المنتزعة من سياقات الشائع :

السح الدح أبو	ادى السواد لأبوه
وياعبنى السواد بيعيط	صعبان على السواد
تشيل السواد م الأرض	السواد عطشان اسقوه
السواد متساب م اللفة	وعامل له زينة وزنة
ودا خلى العقل اسفه	اكنبه شبيه أبوه
السواد ده لنينه صفر	قاعد فى اللفة صفر
ودا خلى العقل اتحر	اكنبه شبيه أبوه

ثم تصل الأغنية في بعض تسجيلاتها (وعندى تسجيلات خالية من هذا الجزء) الى كويليه مكتشف :

وياعبنى عالوز يا وز	اللى يحب الـ
وياعبنى عا البط يا بط	اللى يحب الـ
وياعبنى عا اسكندرية	اللى فيها البت مارية
ما تشيل الواد من شوشته	ادى السواد لعروسه
..... الى آخر الأغنية .	

ليست القضية هنا هي ادعاء براءة أغنية الكاسيت من وجود بعض الإيحاءات غير المقبولة ، ولكن القضية ان هناك موازاة شبه كاملة بين النوعين من الاغنية في هذه المسألة مع اختلاف في طريقة التعبير كما سيأتى بعد قليل .

مثلا يوازى أغنية المسح الدح امبو « بين أغائى الاذاعة في رأى أغنية نزار قباني « أظن أنى لعبة بيديه » والتي تغنيها نجاة . فما فيها من إيحاءات جنسية في مثل :

« حتى فساتينى التى أهملتها فرحت به رقصت على قدميه

ثم في القصيدة التى حلت محلها « عندما منعت اذاعة أغنية نزار لاسباب سياسية) من كلمات الاستاذ الشناوى في مثل :

« انى رأيتكما — انى سمعتكما — عينك في عينيه — في كفيه — في شفتيه في قدميه . »

— ما في هذه الابيات من إيحاءات جنسية (وخاصة البيت الثانى) يذكرنا ببيت الشاعر سحيم عيد بنى الصحاس والذي استحق عليه قطع رقبته على يدى سيده ووالد فتاته :

واشهد عند الله أن قد رأيتهما

وعشرون منها أصبعا من ورائيسا

الفارق الاساسى بين هذين النوعين ليس في وجود الإيحاءات أو عدم وجودها فنصيبها منها يكاد يكون متساويا — ولكن في طريقة التعبير في النوعين : بساطة العبارة ومباشرتها في أغنية الكاسيت في مقابل التعقيد وانتقاء اللفاظ من معجم غير شائع لدى المستمع العام في أغنية الاذاعة . مثلا في أغنية نزار يتوارى المعنى قليلا ويتمنع خلف كلمة أهملتها التى لا يتنبه كثير من السامعين الى أن معناها هنا خلعتها — وان كانت رقصت على قدميه تفضح الطريق الى المقصود . والصورة كما نرى لا تقل في خروجها — ان لم تزد — عن مثيلاتها في أغنية الكاسيت ، وان كانت تتخفى خلف حاجز العبارة المعقدة .

ويبدو أن هناك خطأ لدى البعض بين ما يقال ويغنى في الاسراح (وزبائنهن من جميع الطبقات) وفي الصالات وكباريهات شارع الهرم وبين ما يسجل فعلا ويبيع للجمهور . وهناك فعلا ادارة قائمة (هى ادارة الرقابة على المصنفات الفنية التى تتبع مصلحة الاستعلامات) تراقب وتحص كل شريط يسجل ويبيع في مصر ، ومن مهمتها ألا تسمح بالالفاظ الخارجة . وادارة المصنفات هذه تأخذ عملها بصورة جنسية ربسا الى حد التشدد كما يقال . مثلا رفضت أغنية مطلعها « نبور قرصنى » كما ألزمت عمر فتحى بتغيير كلمة سباحة في مطلع أغنيته :

القشطة سباحة واتا روجى راحت

نوضع له مكانها كلمة **ناهت** وهو تعديل يقتضى على المعنى كما هو واضح .

ادارة الرقابة الفنية تختلف عن الهيئة التى تفحص ما يقدم للاذاعة والتليفزيون من نصوص غنائية وتجزئه أو لا تجزئه وهى « لجنة الاستماع بالاذاعة » وما بين هاتين الجهتين من فارق أساسى فى طريقة عملهما هو السبب فى حدوث الانفصام الكبير بين « أغنية الكاسيت » و « أغنية الاذاعة » من حيث المحتوى :

لجنة الاستماع بالاذاعة لا تكتفى فقط بفحص النصوص التى تقدم لها للتأكد من سلامتها — كما تفعل ادارة الرقابة على المصنفات — بل تعطى توجيهات فيما يتعلق بموضوع الساعة الذى ينبغى ان تدور حوله الاغاني المقبولة . وعلى قدر انعكاس موضوع الساعة فى الاغنية (الى جانب مواصفات فنية أخرى مثل صحة الوزن وصحة الكلمات وعدم المساس بالدين أو الاخلاق .. الخ) — يكون ترتيبها من حيث اولوية القبول وكثرة الاذاعة والتكرار فى برامج متنوعة (ما يطلبه المستمعون — على التامسية وغيرها) .

أما أغنية الكاسيت فى الجهة المقابلة فانها لا تتلقى توجيهات من أحد ولا تأخذ فى اعتبارها سوى رد الفعل المتوقع لدى الجمهور . كل ما غنى أمام الجمهور — فى الاذراج أو فى النوادى الليلية — وتلقاه بحماس فانه يسجل على الكاسيت ويظهر فى الاسواق . ولا يهم بعد ذلك اذا ما كان سياسيا مع « موضوع الساعة » أو يكون حتى من وزن شعرى معروف أو من الفاظ خاصة .. الخ . المهم أن يستجيب لاحتياجات الجماهير ويتجاوب مع المشاعر الفنية لديها . وعلى قدر نجاحها فى التعبير عن هذه المشاعر وبصيغة نابغة من تعبيراتها هى يكون نجاحها الفنى والتجارى وهما وجهان لعملة واحدة فى حالة « أغنية الكاسيت » .

زبون « أغنية الاذاعة هو الحكومة وزبون « أغنية الكاسيت » هو الجمهور والقاعدة التى تحكم هذا الميدان هى — على ما يبدو — القاعدة ذاتها التى تحكم التعامل فى ميادين أخرى : الزبون دائما على حق .

ومع ذلك فان استجابة « أغنية الاذاعة لرغبات زبونها وهو الحكومة وبكفاءة معتولة يقف أمامها صعوبات عديدة نختار منها أهم ثلاثة فيها :

الصعوبة الاولى :

انه لا يوجد فى وزارة الاعلام جهاز متخصص (مثل الذى وصفه جورج أورويل فى روايته الشهيرة « ١٩٨٤ ») مهمته انتاج الاغاني

والاشعار والروايات طبقا للمواصفات الدقيقة التى تضعها من لحظة الى اخرى أجهزة قياس مزاج الشعب وتوجيهه . والنتيجة اننا نجد الحريصين على بيع انتاجهم للاذاعة يجتهدون اجتهدات شخصية فى تفسير توجيهات الحكومة طبقا لقرائهم ورؤيتهم الخاصة . ولما كانوا لا يعملون معا وليسوا فى الكياسة والبراعة سواء كما انهم عادة لا يكتبون عن اقتناع - فانهم كثيرا ما يكرر بعضهم البعض ويخرجون بأغاني فجأة وخاصة فى الموضوعات التى تتناقض مع المشاعر العامة للشعب فى حينها ، مما يزيد فى عزلة الشعب عن وسائل الاعلام كمصدر موثوق به للمعلومات والآراء .

الصعوبة الثانية :

الموقف الاخلاقى المخرج الذى تقف به السلطة عندما تتصل هذه التوجيهات بمدح الحكم ، اذ يجد الجهاز كله ابتداء من المؤلف ولجنة النصوص والملحن والمطرب والاذاعة والتلفزيون وكل من اتصل من قريب أو من بعيد بهذه الأغاني يجدون أنفسهم مشاركين فى موقف لا يمكن الدفاع عنه الا « بمؤامرة الصمت المعروفة » : مسرحية ادى عرضها الى اجابتها جميعا (من اداريين وفنانين وجمهور) القيام بالوارثا فيها . ومع ذلك فهى مجرد مسرحية أولا وأخيرا .

الصعوبة الثالثة :

أن التوجيهات بالتعبير فى الأغاني عن حب الشعب للحكم لا تصدر عادة الا فى الاوقات التى يكون فيها هذا الحب موضع شك فى احسن الاحوال : حدث هذا فى عهد الرئيس عبد الناصر والسادات :

لقد فوجئ الشعب وهو فى غمرة استيائه بالاذاعة تقول على لسانه :

كلنا بنحبك ناصر

وتقول : يا حبيبتنا يا منادات

(ان عدم صدور اغان عن حب الشعب للرئيس مبارك قد يفسر بأنه دليل على حب الشعب الحقيقى له) ؟

تلقى أغنية الاذاعة للتوجيهات الخاصة بموضوع الساعة وفى وجه هذه الصعوبات الثلاث وغيرها ينتج عنه صدور كليات

هائلة من الأغاني مكتشفة السحر في عدم اخلاصها لما تقول ،
يكرر بعضها بعضا في الكلمات والموضوعات وتأخذ في الالاحاح
على اذن المستمع الذي علمته التجارب السابقة ان هذه ليست
الا الاصوات المؤيدة للسلطة وبالأجر - اية سلطة ! والنتيجة
هي ما نعلمه جميعا من انغمسنا : حدوث عكس المقصود لدينا
مما يزيد عمق هوة الانفصام بيننا - نحن المستمع - وبين الاذاعة
والاغنية التي تمثلها .

ونحن لا نزال نذكر « هوجة » اغاني حب مصر (المصريين احمه -
باحبك يا مصر - يا بلادي - مصر أم الدنيا - مصر بكل ولادها مصر -
وغیرها) هذه الأغاني التي ظهرت فجأة في اوائل العام الحالي
(١٩٨٤) نتيجة للملاحظة من القيادة السياسية ، وظلت تدق ببطولها
فوق الرأس ليل نهار ، ثم اختفت فجأة كما ظهرت - على ما يبدو
- نتيجة « لهزيمة كروية » واحدة في زائر !! اين ذهب هذا
الحديث عن الحب وكيف اختفى هكذا دون ان يفقده أحد ؟ لا أحد
يدري أو حتى يهتم !!

تتراوح التوجيهات بين طلب مدح الحكم مراعاة أو تأييد سياسة
الحكومة في مسألة عامة (مثل أغنية سعاد أحمد من كلمات صلاح أحمد) :

جارتی وجارة الجارة بيكركبوا في الحارة
فرملی حبة يا جارة هي الخلطة شطارة

أو دفع اللوم عن الحكومة في مشكلة يواجهها الشعب (مثل
اغنية أحمد غانم من كلمات سعد عبد الرحمن والحن عزت الجاهلي) :

يضايقتی اللى تملی يقول معذور والازمة بتخفنى

أو انتاج اغاني للاحتفال بمناسبة معينة تريد الحكومة ان
تلقى عليها الضوء مثل اغاني سيناء وغيرها .

وكما تؤدي التوجيهات السياسية التي توحى بها لجنة
الاستماع الى زيادة الانفصام بين المستمع عموما وبين « أغنية
الاذاعة » - كذلك تؤدي الموصفات الفنية التي تلزم بها مؤلف
الاغنية الى حدوث انفصام من نوع آخر - وان كان عن غير قصد -
بين اغنية الاذاعة وبين قطاع كبير جدا من الشعب هو ما نطلق
عليه « قطاع أغنية الكاسيت » .

وأنا منذ البداية لا اختلف شخصيا على ضرورة وجود لجنة للاستماع بالإذاعة - ومع ذلك فإن اشتراط صحة الوزن واختيار الكلمات من معجم معين وكون الاغنية ذات مستوى تعبيرى مقبول من وجهة نظر اعضاء اللجنة (وهم من الصفوة في ميادين الكلمة واللحن والاداء) كل هذا وما يشبهه يؤدي - في رأي الخاص - الى واد حركة التجديد بابقاء الاغنية الاذاعية داخل القوالب المعروفة كما يبقيا عموما خارج نطاق التعبيرية الذاتية لقطاع كبير جدا من الشعب هو الذى يشتري اغنية الكاسيت ويتكف في سبيل اقتنائها الشيء الكثير من المال والجهد . ليس هذا فقط بل يؤدي الى تبعية الابداع في الاغنية الاذاعية لموازين النقد وهو موضوع مقلوب ينتج عنه اما تجديد الشكل الغنائى او ابطاء تطوره تبعا لمقاييس غريبة على طبيعته المحلية ، وهذا هو الحالت فعلا .

يحدث هذا في الوقت الذى لا تخضع فيه اغنية الكاسيت لشيء من هذا النوع من الرقابة مما نتج عنه ان أصبحت هي وجدها التى تسد الحاجة الملحة لدى قطاعات كبيرة في المجتمع للتعبير عن ذاتها هي وبلسانها هي ومن خلال رؤيتها هي ونظرتها هي للأشياء بدون معازلة او تفلسف او اغراق في الصنعة والتزويق في العبارة والاغراب في المعانى .

واغنية الكاسيت في تعبيرها عن الـ ٧٠٪ الذين يمثلون الطبقات الدنيا في السلم الثنائي بمصر لا تعمل عامدة على مخالفة الاغنية الاذاعية ، بل لا تأخذها في الاعتبار اطلاقا - كما اشرنا سابقا - ومع ذلك فهي تستأثر بمقلوب هذه الاغلبية التى لا تجد نفسها حقيقة الا فيها .

ان المعايير التى تضعها لجان الاذاعة للتحكم في طريقة اختيار ما يقدم من الاغنائى في الاذاعة والتليفزيون قد ساعدت (لضيق الدائرة التى تدور فيها) على خلق طبقة فكرية تريد من شفه الانفصام الذى تعاني منه البلاد .

وتأخذ هذه الطبقة الفكرية مظاهر من أهمها :

١ - رفض الاعتراف بالحق المشروع لـ ٧٠٪ من أفراد الشعب في أن يتغنوا ويطيروا بالطريقة التى تتفق مع اخواقهم وبدون وصاية من احد . كذلك رفض الاعتراف بحقهم في أن يستمعوا لاغانيهم (مادامت لا تخدش الحياء العام) من الاذاعة الرسمية التى تأخذ ميزانيتها من عملهم وكدهم ، والجائهم الى أن يتكفوا كل هذه المشتات (من شراء أجهزة التسجيل والكاسيت) للاستماع الى ما يحبون من اغان .

٢ - التأكيد - ربما بطريقة غير مباشرة - على أن « الأغنية المصرية » عموماً شيء و « الأغنية الشعبية » شيء آخر وذلك بالطريقة التي تقدم بها الإذاعة والتلفزيون بالذات - « الأغنية الشعبية » : أناس يلبسون ملابس غريبة (تصلح للحق يصدر لكتاب أدوارد لين عن « المصريين » وعاداتهم) - « اللاسة اللبيع التي لم يعد يراها أحد ، أو الطرابيش طيبة الذكر - ويفنون أغان تاريخية على الأرغول (من مترين طولاً) ومشتقاته ، ويخصص لهم أوقات غريبة وتحت أسماء تؤكد لدى السامع أن « الأغنية الشعبية » شيء قد اندثر ، أو في طريق الاندثار وأنه على كل حال خارج عن الذوق المصري العام .

٣ - رفض الاعتراف بأغنية الكاسيت كظاهرة مشروعة تستحق الدراسة العلمية - على الأقل أن لم تكن مستحقة للاستماع من وجهة نظرهم - والكف عن استدعاء البوليس والقانون ضدها بدعوى أنها أسفاف وابتذال نشأ في الحوارى وترعرع فيها إلى أن وجد طريقاً إلى المستمع العام عن طريق الكاسيت .

ان الدراسة المقارنة بين أغنية الكاسيت وصور الفناء المصرى قديماً وحديثاً تظهر بكل وضوح أن أغنية الكاسيت لم تنشأ من فراغ ، وأنها ليست مجرد صورة من صور الفناء في « الحوارى » بقطع النظر عن كون ذلك دليلاً على الابتذال أو غيره . أغنية الكاسيت في الواقع تطور حديث وببأسر للموال الشعبى الأصيل الذى يكيل الفنانون له المدح والثناء ولا يقتصدون .

أغنية الكاسيت صورة حديثة للموال الشعبى قد استفادت بقدر محدود جداً من وسائل الحضارة الحديثة . وإذا نزعنا عنها هذه القشرة الرقيقة من الكساء الجديد والفينا الآلات الموسيقية القليلة جداً التى أضيفت الى الآلات التقليدية فأننا نرى بكل وضوح أنها بنت الموال الشعبى التقليدى : لغتها لغته وموضوعاتها موضوعاته وروحها روحه وقيمتها قيمة وأيقاعاتها إيقاعه وألوانها الفغائية ألوانه وآلاتها الموسيقية أساساً آلاته .

ان « الأغنية الشعبية » التى تقدمها وسائل الإعلام الحكومية - هى أغنية تاريخية بعثت من مرقدها بعد أن تركت في جيب جانبي من جوانب المجتمع لم ينلها كثير من التطور (وإن ينالها بعد ان انقطعت بها أسباب الصلة بالذوق الشعبى المعاصر) .

ولكن الأغنية الشعبية الحقيقية فى صورتها المعاصرة هى أغنية الكاسيت .

أغنية الكاسيت هي أغنية الشعب .

أما أغنية الاذاعة فهي هجين من مصادر خارجية وداخلية مختلفة وتعكس في تكوينها الثقافة الهجين لهذا العصر . ونحن (أى ال ٣٠٪ من الفئات المتعلمة لهذه الأمة) نحس هذه الاغنية ونمشقها ، فقد تربت أذواقنا عليها كما تربت هي على أذواقنا . ولكنها ليست نتاجا مصريا خالصا (ولا عيب في ذلك في رأينا فالتأثر بالاشكال الخارجية ليس خطأ على الإطلاق) .

اننا اذا ما اردنا ان نتحدث عن الاصلية في اشكال الغناء المصرى المعاصر فاننا نكتشف - بعد المقارنة الموضوعية - ان اغنية الكاسيت - لا اغنية الاذاعة - هي التى تستحق هذا الوصف . ونحن نحترم الفنان عبد الوهاب وتحبه ونحب فنه ونقدر كل ما اداه ويؤديه للأغنية المعاصرة . ولكننا نعتقد أن أحمد عدوية - وليس محمد عبد الوهاب - هو الذى يمثل استمرارية المصرية في الاغنية المعاصرة .

لقد استطاعت جماهير الشعب بحسها الفنى الواعى أن تتعرف على المصرية الاصلية في أغنية الكاسيت وأن تتفعل بها انفعال الاجداد والآباء بالموال الشعبى الذى تطورت عنه . ويبقى :

أن يتنبه أعضاء اتحاد المؤلفين والملحنين والمشرفين على المصنفات الفنية في الاذاعة الى هذه الحقيقة وأن يبحثوا عن الاسباب الحقيقية لانصراف الشعب عنهم الى أغنية الكاسيت وأن يخلصوا معالم الفن الاصيل في حس الشعب الذى طالما تعلموا منه كما يقولون .

قصة قصيرة



المشاهدة

إلى يحيى الطاهر عبد الله

سهام بيومي

— الممر —

كنا نطل على الميدان من خلال النافذة الزجاجية للمقهى ،
وكان المطر يهطل خفيفا ، ويتناثر على الأسفلت حبيبات لامعة ،
وكنا نرى المارة يسارعون متزاحمين وهم يسيرون ملتصقين بالأنبيسة
وتحت البواكي ومظلات الحوائيت ، بينما هو جالس على الجانب الآخر
للنافذة .

قلنا أننا سنبقى ، وبهذا المكان يزدحم بالزوار . جاءت
قطعة كبيرة سوداء وقبعت بين أقدامنا تحت المنضدة بمد أن كـ

الجريسون عن ملاحظاتها ، وكان قد جلس على مقعد بجوار الباب وراح في اغفائه . واخذ المكان يتعباً بأخيرة ثقيلة ساخنة ، اخذت تتكاثف على وجوهنا .

كان المطر يتطاير حتى غطى الزجاج النافذة ، ولم نعد نرى شيئاً بالخارج بينما نراه خيالا يتحرك على الجانب الآخر للزجاج . نهض واخذ يخط باصبعه على الزجاج ، وكنا نراه بوضوح من خلال تلك الخطوط التي يخطها ، ونرى الطريق وقد بدأ ممسماً وخالياً من المارة والضوء ينبعث من خصائص نوافذ الأبنية ، وكان يبدو منهكاً وهو يخط باصبعه على الزجاج ثم يتراجع وهو ينظر نحونا من خلال تلك الخطوط ، ويهوذ ليمر باصبعه على الزجاج ثم يتراجع ونراه وهو يتكلم ولا نسمعه .

— الشرطى —

سأله : لماذا القى الشرطى القبض عليك ليلتها ؟

قال : لأننى كنت أبول .

تراجعت بمقعدى قليلاً ، وكان يقول له : كل الناس تقضى حاجاتها ، فلماذا القى الشرطى القبض عليك .

قال : لم أكن اقض حاجة ، كنت أبول .

للحظة كاد يندفع ما بجوفى . اخرجت منسدل كلينكس ، فردت طيته وبعثت فيه ثم طويته والقيته تحت المنضدة ، ولما كنت أعانى من القولون العصبي ، فقد تشاغلته بالحديث مع الفتاة التي كانت تجلس بجواري ، والتي أعرفها معرفة طفيفة .

قاله وهو ينظر نحونا بجانب عينيه وأبسامه تراود شفقتيه كلماتك تثير حفيظة البعض .

قال : وهل أنا فقط الذى افعلها .

قال مستمراً في لهجته : لا بد أنك كنت شارباً .

قال محتثاً : لم أكن شارباً البتة .

قال : قل لنا اذن لماذا القى الشرطى القبض عليك .

قال : لانه قال ان ذلك ممنوع .

— منسوع —

قال : ذلك اننى كنت أبول على قاعدة التمثال الذى في منتصف الميدان .

- الحوادث -

لقد رأيت كل شيء بعينى .

ولقد رأيت به بعينى .

كنت أرى الرجل العجوز وهو يسير وسط زحام الطوار المتد بطول الشارع ، ورغم سنوات عمره وانضاءاته الخفيفة كان يسير بخطى واسعة ، وكان يرفع عصاه النحيلة أمامه عاليا ويهبوا بها عمودية على الأرض ، وكنت أسمع دقاتها فى إيقاع منتظم رغم ضجيج الشارع .

كنت أراه وهو يسير بجوار مكتب شركة الطيران ومحل الزهور ومحل بيع العاديات ، وتلكاً قليلاً عند واجهة المطعم القديم ثم استدار لعبور الطريق ، وكان قد تجاوز منتصف الشارع عندنا انحرفت للشاحنة باتجاهه .

ولقد رأيت بعينى كل شيء .

كان جسده النحيل مكوماً والدماغ تندفع منه وتنزلق خطوطاً مسرعة على الأسفلت والمارة يتجمعون ، يحيطون به . يفترون الجرائد . يضعونها فوقه . فتتشرب بالدماء ، وكنت أرى بائع الجرائد وهو يقبض على لفة الجرائد بكلتا يديه والناس تتخاطفها منه وهو يحرق بعينه ولا يتكلم حتى استحالت فوقه كومة مدماء ، ورغم عوده النحيل فقد ظل ينزف حتى امتلات الحفر الصغير على جانب الطريق بدمائه .

وكنت بعينى أرى كل شيء .

تسولت ورقة وقلماً ، وانزويت فى ركن المقهى ، وكتبت كل ما رأيته ثم أسرعت الى مكان الحادث ، ووضعت الورقة فوق الجسد ، وكنت أراها وهى تتشرب بالدماء .

- العشاق -

- انظروا اليها .. انظروا .. كم هى جميلة .

كان يقول وهو ينهض عن مقعد قليلاً ويوجه الحديث للجميع واحداً واحداً .

- أحبها كثيراً .. هذه الرائحة .. لكم أمثقتها .

اخذنا نتطلع حيث يشير وكانت تجلس بعيدا ، وكلماته
لا تتوقف .

— جميلة هي يا الله .. حلوتى هذه .. تحبنى كثيرا .. كثير تحبنى
هذه الرائعة .

كانت مطرقة برأسها ويبدو جانب من وجهها ، وكانت الانظار
تتجه اليها كلما توقف عن الحديث .

— اليس رائعة حقا .. لكم امسحتها .. اود لو نتزوج ..
ننجب أطفالا .. بنتا جميلة .. ولدا جميلا يقولان لنا
ابى وامى .

كانت نبرات صوته تعلو وتخفض وهو لا يستقر على مقعده ،
وينظر اليها ، وينظر اليها ، وكان شعرها ينسدل ويخفى جانب وجهها
ويبدو طرف اذنها شديدا الاحمرار ، وكانت ترفع غيبتها
من حين وآخر عندها يتكلم وتنظر اليه فتعكس في عينيها كل اضاء
الميدان ثم تعود مطرقة .

— لكم اود لو نتزوج .. نقيم عرسا .. ياتى اليه كل الناس ..
كل الناس .. تصدح الموسيقى .. يرقص الجميع .. تكون اضاء وورود .
كان يبدو منهكا وجسده النحيل يرتعش وصوته يتهدج ، وتفوض
حقيقته .

— آه .. لكم اود ذلك .. تشهدون كلكم .. كلكم .. آه ..
كان ينظر اليه وهو يحاول أن يقترب بمقعده ، وكنا نود الا يفعل لكنه
قال : لكك تزوجتها بالفعل .. نعم تزوجتها ، ولقد شهد بنفسى عقد قرائكها
كما شهدت ميلاد طفلك الذى مات وطفلك التى اسميتها باسم امك .
وكنا نقول ليته يسكت .

— الثمار —

كانت غيوم رمادية قد تجمعت فى السماء واخذت تتكاثف ،
وبدا النهار معتما ، قال : ليتها تهبط .

اطلت الجنادب برؤوسها وبدأت تخطو فوق الارض الرطبة والعشب
الميتل ، قال ليتها تشرق .

جاء الجرسون بالكواب المشروبات الساخنة ، صفها فوق المنضدة ثم
استدار ، قال كوب ماء .

التفت الجرسون نحوه وهو يواصل خطواته ، قال فاردا كفه
وابهامه : كوب كبير .

مال بجذعه وأخذ يضغط كفيه ببعضهما وهو يحركهما ، قال :
آه .. لكم أتوق الى دفء المصطبة في القاعة الشتوية .

قال له بحدة وهو يشيح بوجهه : كى ، فلقد سئنا كلماتك .

قال وصوته يتعالى : أنا أود ذلك ، ماذا يضريك أن أقول .

قال : ولماذا لا تعود .

قال : سأعود ، أنا أنتظر وسوف أعود .

قال : أنت تقول ذلك ولن تعود ، وأنا أعرف أنك لن تعود ، وأعرف
السبب ، وإذا أردت فسوف أقوله حتى لا تكرر كلماتك التى سئناها ،
لم تظن أحد لا يعرف .. أيها الهارب من دم أبيه .

انتفض واقفا وفمه مفتوح ثم جلس ببطء على حافة المقعد وقال
بصوت خافت : أنا لم أهرب من دم أبى .

قال موجها حديثه إليها : لقد راقبته طويلا دون أن يذرى حتى
عرفت كل شيء ، فانا أسكن فى الطابق الأسفل حيث يسكن ، وكنت المسبح
شبح الرجل المغمم وهو يتسلل اليه ليلا حاملا لفافات بيده ، وكنت
اتسلل خلفه دون أن يشعر بى ، وأتأمل وأنا أمكث أوقافا طويلة
واقفا خلف الباب المطلق حتى أعرف .

توقف عن الكلام وأخذ يتطلع الى الوجوه المحيطة به ، تناول رشفة
من الكوب ومر بلسانه على شفثيه ، كان يجب أن أعرف كل شيء عنه ، فبئله
يجب الحذر منه .

كان الرجل يبكث لديه طويلا وينصرف قرب الفجر ، وكنت أسمعهما
يتحدثان ويتناولان الطعام ويحسبان القهوة ، وكان الرجل يقول له
أن يعود ويحدثه عن المرأة العجوز والصبى والحنطة المزروعة أمام الباب ،
وكان هو يقول أن أباه لم يبتلك الأرض أو الدار .

— لكننى لم أهرب من دم أبى .

— لقد استنتجت كل شيء ، فانا كنت أراقبك أيضا وأنت تنقل من عمل
الى عمل ، وكل مرة تغير اسمك ومحل إقامتك ، وكنت دائما
تعمل من الباطن .

— ولم أهرب من دم أبى .

— ولماذا لا تحمل بطاقة هوية .. أيها الهارب من دم أبيه ؟
قال متمتما بصوت لا يكاد يسمع وهو يرنو بعينه : لم أهرب من
دم أبى ، لكن ماذا يجدى أن أعود لامتلك كمن من قتلوه .

— المواجهة —

التفت به عند بائع الكتب فى الميدان ، صافحنى دون أن يلفت نحوى .
مر بعينه على الخطوط الحمراء الكبيرة فى عمود الجرائد المتراسة وقال
متمتما : ليتهم يعرفون .

سألته : من

نظر الى دون أن يتكلم وأسرع يعبر الطريق .
على المقهى كانوا يجلسون ، وعلى المنضدة اكواب وزجاجات البيرة
المثلجة وأطباق المشهيات . .

قال : سأقول لكم تلك الأشياء التى تعرفونها .

اقتربوا حوله بمقاعدهم وأخذ يتكلم ، وكان أثناء الكلام يلتقط
قطع المخلل وحببات الحمص المطهى ويلقى بها عليهم ، وكانوا يثلاثونها
بأيديهم بينما نظراتهم عليه ، وكلما مضى فى الحديث تسارعت حركات يديه
وتسارعت حركات أيديهم ، بينما عيونهم مثبتة عليه وجذوعهم محنية
باتجاهه ، وكان وحده الذى يلاحظ الآثار التى تركتها على ملابسهم .
نهض نجاة وأسرع مبتعدا وهم يتبعونه بعيونهم حتى اختفى .

فى الشارع الجانبى كان يقف متكئا على الجدار . . وكان ييكى .

فى نهاية الشارع المؤدى الى الميدان كنت أراه يمرق وسط
الزحام ، وكنت أسارع الخطى للاحق به ، وعندما اقتربت منه ، جذبت
اللسانة من تحت ذراعاه فاستدار ونظر الى ، ولم يكن هو .

لحته يسارع فى الزحام حول موقفه الأتوبيسات ، وكنت أذفع المارة
بيدى وأنا أسرع نحوه ، وفى البقعة التى لحته فيها تطلعت الى الوجوه
ولم أجده . .

.. . وظللت أعدو فى الميدان

أغنية إلى القديس ..

عبد اللطيف عبد الحليم

من ألف عام ، والسنا يرقص في ثراك
وتسبحين في الشمامع غامرا حباك
حببتني ، عينك تندي بالحزن الغامر
من نغم الماضي ، يزيد اليوم جرح الحاضر
عينك يا حببتني منثورة القيلع
تقتات بالصقيع والأشواك والضياح
وتزرع السيوف في ضلوعنا الأسينة
وتنبئت الصبار في تربتنا الهيئة
هل تذكرين ، والصباح يغمر الدوب
والشمس تلبى - في هوى - أن تعرف الغروب
والزهري في البستان يهفو ، ينسج الموال
أنابلا فضية ، راقصة الأمال
وخصلات الضوء تشدو للفراش أغنية
وخفلة الجفاح يا عصفورتى مندية
تمشطين شمعك الأنيست كالسباء
جدائلا « قيسية » الألوان والسناء
حببتني القديس الشريف مهيبط النجوم
وروضة ما عرفت ورودها السجوم
واليوم يا حببتني عينك في القيدود
مصلوبتان ، والفراق عندنا شديد
والثغرات جف في طوقها الأذان
وبسطت أذرعها في لوعة الحرمان
والمسجد الانصي جريح النبض مخنوق الاتين
وتنعق الغربان تهيمه خرابا في جنون
والرميل يا حببتني بقديسك الطهور
تدميه اثماء العدا في مدى جسدور
عينك يا حببتني ترشقنا سهام
ما حبيت انسلاتها ضراوة الظلام
وشمعك الفوضى يوج في لظى عيبق
ويغرش الضياح يغرس القصاص كالحرقيق
يا فارس الاحلام في طموية الزمان
حببتني نقاشيد اللقواء والأيمان

رهائن الزمن الملتصق

اعتماد عبد العزيز

قبلتني .. جذبتني إليها وقبلتني .. كنت قد عرفت النتيجة ،
مهددت يدي إليها مترددة .. اتسعت عينا أمي .. ابتسمت أختي في خبث
.. وغمزت لى قريبتى .. ولكننا اختلفنا بعد ذلك في كم القيل ونوعها .

بالسؤال عن معنى ما حدث .. حركت أختي جهودا طال كثيرا بعد
خروجهم ، فتهدت أمي في صوت .. وبذلت قريبتى مجهودا حتى تطمئن
نفسها قبلنا وهي تقول : « خرجوا مرتاحين » . شاطعت أختي : « لكن
الولد » .. فأكملت قريبتى ثانية :

— المهم هي .. أمه .. ألم تقبلها ثلاث قبلات .

— ثلاث ؟ !!

— نعم .. واحدة على الخد الأيمن .. واثنان على الخد الأيسر ..
اليس كذلك ؟

لا .. هي فقط .. احتضنتها وقبلتها في منها .

احتكمت الى نظراتهما .. كنت مازلت في غيبوبة الغضب المكبوت ..
فلذا بأى التى كأنها تحدث نفسها أجابت :

— اشك في انها احتضنتها ..

وهي تملأ بى حُسنها هيست لى في تضرع : ابنتى .. أرجوك ..
منذ سنوات وبيتنا بلا رجل .. حكى عقلك .. تعبت .. ونحتاج
رجلا لنا جميعا .

صمت على تلبية رغبتها هذه المرة .. وولدت اغراء رغبة حادة
في ان اناقش معها ما معنى رجل .. ما هي صفاته .. وان اوضح وجهة
نظري في كيف أن الرجل مات مع الحرب ولم يبعث ثانية مع النصر ..
خاصة وأنها تحاول منذ فترة افناعي بقبول مجرد المواقفات
الجسمانية له .

انفجرت اختي نجاة :

— كنت كالقطعة في رقتك وصمتك .. فماذا حدث لك .. ؟!

تفحصتني قريبتى طويلا ثم اثنت على قصة شعري الجديدة ..
ومدحت لون الفستان وذوقه .. ودعت لى في صدق :

— يجعله ربنا من نصيبك « جاهز من كله » .. اربيع سنوات
في دولة البترول ..

قال زميلى الذى عاد منها حديثا بنظرة ذات مغزى :

« تعلمت من صنوف العشق والغرام في شهور قليلة مالا يخطر
على بال انسان » .

قالت صديقتى في خطابها الآخر :

« تعودت الآن التعامل معهم .. بعد أن انهكتى القىء المستمر عندما
عرفت حقيقتهم .

هل تصورت غزل رجل لرجل .. وطريقة غمته عليه .. وهمل
سمعت عن مدارس غلمان الأمراء » .

قالت صحيفتهم : « الحكومة تدرس فكرة انشاء نوادى شذوذ
للجنسين » .

تسأل هو بترفع في حيرة حقيقية :

« كيف تستطيعون تحمل حياتكم هذه » .

شكرت لى أمى اجابتي الوثقة التى لم اقلها له .. ولكنها هربت
ثانية منى ولم تجب على تساؤلى « هل تضمنين لى أن يكون رجلا
فعلا » . هزنتى قريبتى عندما قالت أمه التى لم تخفض عينيها عنى
لحظة بعد ان انتهت التهام بقية حلوى صحنها .

— اما زالت عروستنا مكسوفة .. لم نسمع صوتها حتى الآن .

وشجعتنى بعينها وابتسامتها أن أقول شيئا .
 غزرتنى أختى .. « لا تنمادى يا ملعونة فى الدور سيعتقدون أنك خرساء
 أو معتوهة ، خبطت أختى كما بكف .. ونفخت بضيق :
 — يا شيخه .. ذغرت لك أكثر من مرة أن تكفى عن الاسترسال .
 ثم ادارت عنا وجهها لتخفى ضحكة تغالبها واكملت بصعوبة :
 — ألم ترى شكل الولد .. عين أمه .. والله صعب على .. »
 كان كمن اكتشف أن زوجته بلا أصدقاء .
 اشاحت قريبتى بيدها .. وهى تقول :
 — ماله هو ياربى ومال أسلوب مقاومة البرجوازية العربية » .
 وباتدها شئ أشد أضاعت :
 « أو بمذابح صبرا وشاتيلا المتكررة فينا ..
 أنتظري عليه حتى تتزوجوا ثم قولى له ما تشائين .

— لم اقل شيئا لصديقتى الذى تمهينه زوجا بعد عامين من الحب
 عندها قال .. « لا يمكننا الاستمرار .. أنا غير قادر على متطلبات الزواج
 وأريد أن أعيش رجولتى .. وأنت لا تتساهلين قليلا » .

ملذا لو تساهلتى يا حبيبتى .. كان هو وأمه وخالته مبسوطين منك
 كثيرا .. شكروا أدبك وجهالك .. أحقا لم تلاحظى انكماشه المتواصل
 وتلاشيهِ بيننا أنت تتحدثين .. فليسامحك الله .. كنت أود أن أطعن عليك
 وعلى أخوتك البنات قبل موتى . قالتها أُمى بدمعتها التى فرت منها .

— ألم تقل خالته وهم ينصرفون .. لنسا زيارة أخرى أن شاء الله .

تالتها قريبتى كمن عادت اليها الذاكرة فجأة .

انفلت أختى كل الأبواب عندها رددت وهى تذهب عنا :

— آه .. ان شاء الله .

أحسست أنني أستطيع الآن فقط أن أشكر قريبتى التى لن تكرر
 محاولتها معى مرة أخرى .. وأن اكشف لأُمى القبطاء عن سبب
 الغيظ الذى كان يفسر داخلى ويكتم محاولتى المتعددة فى أن أوضح
 لهم سر تصرفى هذا .. ولكنهما نهضا معا وخرجا ..

عودة الروح

بين الواقعية والرومانسية

د. رضوى عاشور

لو اعدنا قراءة عودة الروح لتوفيق الحكيم بقدر من التمعن لوجدنا أن النص ينقسم بأسلوبين مختلفين أولهما أسلوب واقعي سائر يتتبع تفاصيل الحياة اليومية وثانيهما أسلوب رومانسي يرى في الواقع جوهرًا مثاليًا يسمو على مظهره المادي . الأسلوب الأول هو أداة الكاتب في تقديم سكان ٣٥ شارع سلامة (محسن وأعمامه وعمته ومبروك) وجيرانهم . أما الأسلوب الثانى فيرتبط بالصورة التى يقدمها الحكيم للفلاح المصرى وحياته .

وفى رأى أن معنى عودة الروح ودلالاتها وأبعاد العلاقة التى تنشئها مع الواقع التاريخى تكمن فى وجود هذين الأسلوبين وفى المساحة الفاصلة والواصلة بينهما .

فى الجزء الأول من عودة الروح يقدم لنا الحكيم صورة لحياة بعض أبناء الطبقة الوسطى المصرية وهى صورة لا تقتصر على مجموعة الشخصيات الرئيسية (محسن الطالب ومشروع الكاتب ، حنفى المدرس ، عبده طالب الهندسة ، سليم ضابط الشرطة والاشنان اللذان يدوران فى فلكهم ويقومان على خدمتهم : الخادم مبزوك والعمة زنوبة) بل تتسع لتشمل ضابط الجيش المتقاعد الذى قضى سنوات طويلة فى السودان ومصطفى الذى ورث تجارة من أبيه وسنية التى يقع فى حبها كل الشباب فى الرواية . وبذلك يسطر توفيق الحكيم نسيجاً لحياة الطبقة الوسطى المصرية بجذورها الريفية وارتباطها الحديث بالمدينة وبملاقاتها بالمعالم الخارجى (السودان) وبمواقفها من المرأة (معشوقة أو خادمة أو أم)

وتتسم الصورة بقدر كبير من الحيوية تستند الى قدرة منشئها. على خلق المشاهد الدرامية وحساسيته المفرطة لايقاع اللغة الدارجة المتبدى في حوار الشخصيات . كما تتميز بعنصر الفكاهة حتى في أكثر المواقف جدية من مشهد خمسة أشخاص مصابين بالحصى يعودهم الطبيب الى مشهد خمسة أشخاص معتقلين بسبب اشتراكهم في الثورة مروراً بشاهد أخرى صارت جزءاً من الخلفية الثقافية لحبى الأدب في هذه البلاد لعل من أشهرها مشهد ورك الوزه ومشهد قطعة الجبن التى قدمت الى الضيفين الأجبيين .

ولن يغفوت «الغارى» الفطن ان الحكيم لا يجيد عن أسلوبه الواقعى في هذا الشق من نصه حتى وهو يقدم الحب الرومانسى الذى يربط شخصياته بسننه فهذه الشخصيات تعيش الحالة الرومانسية الشائعة المبررة في مجتمع لا يسمح باختلاط الجنسين . والرومانسية هنا صفة لعلاقة قائمة بين شخصيات وليس لاسلوب تناول الكاتب لها . وكثيراً ما يلجأ الحكيم « لكسر » هذه الحالة ووضعها في سياق واقعى باستخدام تفاصيل من المشهد نفسه (ومن أمثلة ذلك تطبيق الاستاذ على ما كتبه محسن الولهان على اللوح: « امشى انجر اتعدمك .. بلاش قلة حياء ومسخرة ! » والاشارة الى أن عبده المسخوذ بوجود سنبة والذى فطن أنه يرتقى نرج الحب انها يرتقى سلها خشبياً لاصلاح الكهرباء . وذلك المشهد الفذ الذى يعيد فيه الحكيم كتابة مشهد الشرفة بين رومو وجوليت في الضى الشكسبيرى وحيث يجعل مناجاة العاشقين سننه ومصطفى تتم تحت وابل من قذائف قشر الخضراوات الذى يلقي به « المزال » زنوبة ومبروك) .

ولكن توفيق الحكيم حين يشرع في تقديم صورة للفلاحين المصريين وهو ما يفعله تحديداً في الفصلين الخامس والسادس من الجزء الثانى من الرواية يكتب الواقعي بالسلوب رومانسى ينسأى عن التفاصيل سننيا وراء صورة كلية تجسد ما يعتقد أنه جوهر هذا الواقع .

ومن الدال ان المشهدين اللذين يرسمان هذه الصورة يشتركان في طبعة بنائهما . في المشهد الاول يقف محسن الطالب الواعد من المذبنة وابن اسيد القرية يرقب حركة الفلاحين اثناء العمل ويجعل منهم موضوعاً لتأملاته . وكذلك في المشهد التالى يكون الفلاحون هم أيضاً « موضوع » الحديث بين مفتش الآثار الفرنسى ومفتش السرى الانجليزى .

في الحالتين هناك مشاهد (بالكسر) ومشاهد (بالفتح) ذات وموضوع الذات تضفى على الموضوع شيئاً من نفسها وتسقط عليه قدراً من ضوئها ؛ انها تشكل الواقع وتعيد صياغته في نفس لحظة ادراكها له . (وهذا هو المفهوم الابستمولوجى المثالى والمرتبط بالرومانسية) .

استيقظ محسن في الصباح وشعر بروعة المكان : « ما أجمل الحياة » هتف في داخله . بلغ مسامعه صوت الفلاحين .

« فالتفت فإذا الفلاحون عن كذب مجتمعين ، والمناجل بأيديهم يحصدون المحصول . وإذا اكوام منسه مصفوفة ، وهم ينشدون جميعا نشيدا يبدأ به أحدهم وهم يعقبون . . . أى صوت وأى نشيد ؟ . . . اتراهم يرتلون نشيد الصباح احتفالا بولادة الشمس كما كان يفعل أجدادهم في الهياكل ؟ أم انهم يرتلونه ابتهاجا بالمحصول ، معبودهم اليوم الذى قدموا له قربانا من العمل والكسـد والجوع والبرد طول السنة ؟ . . . نعم انهم ضحوا بكل ما يستطيعون من أجل هذا المعبود . . . فليراف بهم وليكثر لهم ، وليبلا دورهم بالرخاء (١) ؟ »

وتتلور هذه الفكرة وتزداد وضوحا على لسان مفتش الأثار الفرنسى الذى يربط بين الفلاحين وأجدادهم ويرى عنصر الاستمرارية التاريخية في روح المعبد التى توحد بينهم وتجعلهم يستعبدون الالم من أجل المعبود كما يرى في هذه الروح تفسيراً لتاريخ مصر ومفتاحا لمستقبلها .

ولن يحتاج القارئ أى قدر من الاجتهاد ليكتشف ان الصورة التى يقدمها الحكيم عبر الوافنين (محسن والفرنسى) صورة جميلة ومتوهجة تخفل وجود الشعب المصرى وثقافته (بمعنى سماته الحضارية التى شكلتها ظروفه البيئية وتجربته التاريخية) الى وجود ثابت وابدى وتحيل صفات العمل المشترك والتضامن وغيرهما رسخته آلاف السنين من الحياة في مجتمع زراعى الى جوهر يعطى للشعب هويته المميزة . كذلك يلجأ الكاتب بدافع من الرغبة في تأكيد الذات (الوظيفة) الى جعل سمات التخلف والبؤس مواطن فخر واعتزاز (هكذا يتحول نوم الفلاح مع بهيمته وشقائه وبؤسه الى تفاصيل ايجابية في الصورة) .

ويعلم كل مهتم بشئون الأدب ان الكتابة الإبداعية ليست صورة فوتوغرافية بريئة تنقل الواقع بهذا الاسلوب او ذاك انما هى محكمة بالعين التى تلتقط والفكر الذى ينظم . فما هو الفكر او الايديولوجيا التى تبلى الاختيارات وتنظم العلاقات بين تفاصيل الصورة لتقول ذلك الذى تريد قوله ؟

ان فكرة الكل في واحد هى التى تشكل المبدأ الفنى الذى ينتظم نص الحكيم بشقيه الواقعى والرومانسى ويوحد التجربة ويدخلها في هيكل دال .

في الجزء المكتوب بأسلوب واقعى تكون عبارة « الشعب » الذى هو كل في واحد هى مفتاح النص ومنطق وجوده . ان سكان ٣٥ شارع سلامة يختلفون ويتنافسون ويتخاصمون ويتشاكسون ولكنهم كجسد واحد حين يهرضون

يمرضون معا . وحين يسجنون يسجنون معا وحين يعشقون يعشقون المرأة نفسها . انهم كالشعب المصرى الذى هب بمختلف طوائفه لمواجهة المستعمر كل فى واحد .

وفى الجزء الرومانسى ، تقدم لنا حياة فلاحى مصر على أنها تجسيد للاتحاد فى المكان والزمان . الفلاحون يشكلون كلاً فى واحد عبر عملهم وعيشتهم المشترك وعبر عنصر الاستمرارية الذى يربطهم بأسلافهم .

ان مفهوم الشعب الذى هو كل فى واحد يسرى فى النص بشقيه الواقعى والرومانسى . ان رواية عودة الروح هى نتاج لثورة ١٩١٩ بأكثر من معنى ومستوى . انها تكتب الوحدة الوطنية للشعب المصرى (وحدة شرائح البورجوازية ، وحدة البورجوازية والفلاحين ، وحدة التاريخ المصرى قديمه وحديثه) . انها تكتب الانسا الجماعية بدعى تجانسها زمانيا ومكانيا فى مواجهة المحتل الاجنبى .

هذا كله فى النص .. صحيح .. ولكن الصحيح ايضا ان هذا ليس هو كل ما فى النص .

ان عودة الروح رواية عن المثقف ابن الطبقة الوسطى المصرية فى الثلث الاول من هذا القرن ، اختياراته وانحيازاته وايجابياته والقصورات الكامنة فيه بنويها . وليس محسن مجرد حضور الكاتب فى نصه ولسانه الناطق باسمه فيه ولكنه ايضا صورة دالة للمثقف البورجوازى المصرى ابن المرحلة . وقد يبدو للبعض اننى ابالغ - وان كنت فى واقع الامر لا افعل - حين اقول ان دلالة هذه الصورة تنسحب على المثقف البورجوازى فى مرحلة بعينها من مراحل النضال من اجل التحرر الوطنى فى البلدان المستعمرة عموما .

يستوقفنا هذا التشابه فى التوجهات لدى الكتاب البورجوازيين الوطنيين العرب والانارقة والايروانديين . يتكرر فى كتاباتهم البحث المحموم عن تاريخ مشرق فيما وراء الؤوس والتخلف ورغبة فى تأكيد الذات الوطنية والاعلاء من شأنها . كما يستوقفها ايضا هذا الاتجاه الى خلق صورة متألقة ومتوهجة للوطن . ان تاريخ الوطن قبل وفسود الغزاة . فى منطق هؤلاء الكتاب هو النبع الصافى والفردوس وعالم البراءة . ومن هنا يلعب الحنين دورا لا يستهان به فى هذه الكتابات .

ويجد المثقف في هذا التشبث بالثقافة الوطنية أرضاً ثابتة يقف عليها في مواجهة الشعور الطاغى بأن الثقافة الوافدة تهدد باقتلاعه ليس فقط بسبب تنوعها ولكن أيضاً بسبب وعيه الحاد بهذا التفوق (٢) . ومن هنا يبدأ الكاتب بالهجوم نفاعاً عن النفس .

ان توفيق الحكيم كالعديد من الكتاب البورجوازيين الوطنيين في البلدان المستعمرة وشبه المستعمرة يواجه دعوى التفوق العرقي الاوروبي بدعوى تفوق عرقي مصري (٣) . ولكن هذه « العنصرية » من قبل الكاتب مفهومه في سياستها ومبررة تاريخياً بل انها ساعقتها كانت تشكل موقفاً تقنياً اذ كانت تحل انحياز كاتب الرواية الى الشعب المصري ببورجوازيته وفلاحية ضد « الآخر » الذي تقهره سواء كان اوروبياً او تركياً او مصرياً مرتبطاً بشكل مباشر بأى منهما .

ولكن الا يكشف هذا الموقف المثالي من الفلاحين (ولا يجابى في حينه) شيئاً أبعد مما يبدو في ظاهره ؟ وهل صحيح ان انحياز توفيق الحكيم في **عودة الروح** الى فقراء الفلاحين انحياز أصيل يماثل انحيازه الى الطبقة التي ينتمى اليها ويمبر عنها ؟

ان الصورة الرمانسية التي يقدمها الكاتب لحياة الفلاحين الكادحين وتمجيده « لروح المعبود » التي تحكم هذه الحياة لا تكشف فقط عن نظريته الخارجية اليهم ولكنها أيضاً توضح موقف البورجوازية المصرية من قضية تغيير الواقع الاجتماعى : ومن الطريف والصدال معاً ان رواية **عودة الروح** التي ترتبط بثورة ١٩١٩ وينطلق من أرضيتها لا تطرح أى شيء عن التغيير بل تثبت الواقع البائس بتمجيده والتفنى بروعته ومن هنا نهى تعرى - وان تشكل غير مباشر - ذلك التناقض الذي سقطت فيه البورجوازية المصرية بين ارتباطها بالماضى ورغبتها في الحفاظ على مظهره وبين مشروع النهضة والتحديث المطروح عليها انجازه .

ولعل ما اقله يتضح أكثر اذا رجعنا الى « **عصفور من الشرق** » حيث يتحول الدفاع عن الشرق الى هجوم على الانجازات المادية للحضارة الغربية كالتعليم العام والعلم التطبيقي وحق التصويت . . الخ . وحيث الجماهير « ودعها » لا تكسبها القراءة والكتابة سوى حشو ادبائها بسخف وقاذورات (٤) دهماء لا يصلح عقلها وتقليها الا وسائل الشرق الطبيعية في التهذيب : « تعمير قلبها بالايان » أى « روح المعبود » في منطق **عودة الروح** .

ان عودة الروح ككل نص انبى أصيل تعكس الواقع التاريخي بقدر ما تعكس العلاقة المركبة التي تربط كاتبها بهذا الواقع . ولان توفيق الحكيم ابن بار للبورجوازية المصرية في الثلث الاول من هذا القرن فسوف يعان

انحياز له لفلأحى مصر فى نفس الوقت الذى يمجده فىه يؤسهم وكدهم .
أن أنقسام النص الى أسلوبيين يكشف أن هذه الرواية التى تكتب الوحدة
الوطنية للشعب المصرى فى مرحلة بعينها من التاريخ أنها تكتب أيضا طبيعة
العلاقات داخل هذه الوحدة التى تبلى أن يكون الموقف من الذات (موقف
المثقف البورجوازى من طبقته) مغايرا لموقفه من الآخر (فقراء الفلاحين) .

هوامش :

- (١) توفيق الحكيم ، عودة الروح ، مكتبة الآن ومطبعها ، القاهرة ، ج ٢ ، ص ٣٧
- (٢) كان الكاتب المارتيزكى فرانز فانون من أوائل الكتاب الذين حللوا هذا الاتجاه الى التشبيك بالثقافة الوطنية والاعلاء من شأنها . كما أنه كان أيضا من أوائل من أشاروا الى الخطورة الكامنة فى النظر الى الثقافة الوطنية على أنها وجود ثابت ومطلق وذلك فى البحث الذى تقدم به الى المؤتمر الثانى للكتاب السود الذى عقد فى روما سنة ١٩٥٩ وضمه بعد ذلك كتابه المعذبون فى الأرض (١٩٦١) . وفى بحثه حذر فانون من أن طريق التمسك بالهبة الماضى الحضارية أن تقود الى طريق مسدود . وأكد أن موقف المثقف الذى يجعل مهمته استعراض كنوز بلاده بهدف اقناع الآخرين بحضارته أقرب الى موقف المشاهد الاجنبى منه الى ابن البلد المنشغل بتغيير واقعها .
- (٣) قبل أكثر من خمسة وثلاثين عاما كتب الفيلسوف الفرنسى سارتر مقدمة بعنوان « أرفيوس الاسود » لمجموعة شعرية بعنوان مخترعات من الشعر الزنجى والملاجشى فسميت قصائد لسنجور وسيزير وغيرهم . ولاحظ سارتر الصيغة « العنصرية » فى هذه الاشعار ولكنه وصفها بأنها عنصرية مضادة للعنصرية ورأى فيها الطريق الوحيد الذى سوف يقود للقضاء على الفروق العنصرية .

- (٤) توفيق الحكيم ، عصفور من الشرق ، مكتبة الآداب ومطبعها ، د.ت ، ص ١٩٠

قصة قصيرة



عندما غنيينا معا

عادل ناشد

لازلت اذكر تلك الامسية كأنها حدثت بالأمس فقط .. ولازلت كلما مررت على ميدان التحرير ، اتوقف لحظات أسرح فيها بخيالي ، وكأنني موشك فعلا على معايشة اخرى لاحداث تلك الامسية الرائعة .

اذاكر أن هذه الامسية كانت مع نهاية فصل الخريف .. وكنت قد فكرت ان اعطى موعدا لحبيبتى قبالة « الهيلتون » ولكن عندما تذكرت انه سيصبح امرا مستكبرا منى ان أقابلها امام الفندق الكبير ، ولا ادعوها الى الكافيتريا الفخمة بطلباتها الغالية .. قلت لها :

— ليكن موعدنا امام قاعدة التمثال القائمة وسط الميدان .

فى تمام الرابعة كبا اتفقنا ظهرت .. اكاد اشم رائحة عطرها من قبل ان تعطينى يدها .. شعرت بالزهو وانذا اراها اكثر جمالا من اى مرة قابلتها فيها ، وهى ترتدى فستانا أزرق به نقط بيضاء متناثرة ، وعقدنا من الاصداف البحرية يتدلى فوق صدرها .. قلت لها :

— لم اكن احسب انك بمثل هذا الجبال والروعة .
تالق البريق فى عينها ، وارتسمت بسمه على شففتها ، وانا احتض
كفها الايمن :

— اريد ان امشى معك فى شوارع القاهرة كلها ..
ابتدانا نخطو لنجتاز الميدان ، متجهين الى كوبرى قصر النيل .. حينها
صاحت فجأة وهى تنبهنى بلكرة من مرفقها :

— انظر .. انه مطربنا الكبير ينزل من عربته .
لابد انه سبهها ، فقد ابتسم وهو يحيينا بايائة من رأسه ..
اقتربت منه بفرح طفولى وقد اخذتها المفاجأة :
— اننا نعيش اغانيك .. فهى تجعلنا نلحق بأجنحة خيالية ، ونسبح
فى بحر الحب ولا نفرق .

اتصمت ابتسامته وهو يقول لنا :
— جئت هنا لأغنى لكم ولكل الأحياء والمحبين .. نرقص ونغنى
ونملأ الميدان كله بأحلامنا .
ردت بنبرة غير مصدقة :

— وهل هذا معقول .. ان المارين لم يلحظوك بعد ، وعندما
يشاهدوك سيلتفتون حولك ويمتلئ الميدان عن آخره ..
سألته :

— هل هو مشهد فى فيلم سينمائى ..
رد وهو يشير الى المخرج والممثل الفين ابتدأوا فى انزال آلات
التصوير :

— ونريد ان يكون طبيعيا تماما ..
ابتدا المارة يتوقفون ويلتفتون حولنا ، بعد ان تعرفوا على مطربهم
المشهور ، وهو يحييهم ويبتسم لهم .. ثم أمسك بالميكروفون وأخذ يتكلم
وآذ بصوته يتردد عبر عديد من مكبرات الصوت الغير مرئية ، والتي يبدو
انها ثبتت فى أرجاء الميدان :

— صدقونى عندما اقول لكم ان الغناء الحقيقى لا يكون داخل
الاستوديوهات ، او فى الحجرات المغلقة ، ولا حتى فى المسارح
التي لا يرتادها سوى القادرين .. ولكن الطرب الحقيقى عندما
نغنى فى بساطة وتلقائية وبدون تكلف ..

بدأت أفواج طلبة وطالبات الجامعة في الظهور ، وقد أسرعوا في خطواتهم بعد أن أحسوا بأن هناك شيئا غريبا يجري حدوثه في الميدان .. وجبيل جدا أن تراقبهم وهم سائرين .. وبممكنك أن تخمن الى اى كلية ينتمون .. فهذا يمسك بمسطرته الهندسية ، وتلك تحضن بالطلو أبيض ، وشلة أخرى تمشى متلاصقة وفي يد كل واحدة لوحة خشبية وعلبة الوان زيقية .. والكلم منشغل في الحديث والتساؤل عن هذا الشيء الغير عادى ، والذي يجري حدوثه حول قاعدة التمثال .. وما أن امتلأ الميدان من آخره .. حتى انطلق صوت المطرب وهو يشدو بأشهر أغانيه :

مصر النسيم في الليالى ويباعين الفل
ومراية بهنائة ع القهوة ازورها وأطل
لقى التديم ظل من مطرح ما انا طلبت
والقفاها بربوا معلق عنفا في البيت ..

سبح الميدان كله في صمت وسكون .. ولكن ما أن انتهى المطرب من اداء المقطع الاول ، حتى توقف عن الغناء ، وقال بصوته الرخيم :

— متعتى الحقبية ان تشاركونى الغناء .. فالصوت المنفرد الواحد ، لا يكتفى الا بوجود اصوات من حوله ، تبرز جماله وتضيف اليه ..

تفرقت الجبوع ، واتخذت أماكنها فوق العشب الأخضر ، وحول قاعدة التمثال وأخذوا يرددون :

ومصر فوق في الفراندة واسمها جوليت
ولما جيت بعد روميو برىع قرن بكيت
ومسحت دممى في كى ومن ساعتهام وميت
على اسم مصر ..

البعض يصفق على الواحدة .. ومجموعة من الشباب والفتيات أمسكوا بأيدي بعضهم وأخذوا يرقصون على ايقاعات اللحن ..

وما أن انتهت الاغنية ، وكانت الشمس قد غربت تماما ، وابتدأت الكشافات القوية تسلط أضواءها على التليدان ، حتى فوجئت الجبوع بشباب يتسلق قاعدة التمثال في خفة ورشاقة ، ووقف فاردا كلتا يديه وكان يتسلق قاعدة التمثال في خفة ورشاقة ، ووقف فاردا كلتا يديه وكأنه يحى الجواهر المحتشدة .. ورغم بعض صيحات الاستنكار التى طالبت بأسكانه وانزاله .. الا ان الاضواء الكاشفة ما ليثت أن تركزت عليه ، والميكروفونات المعلقة اقتربت منه .. فأنشأ اليهم بالسكوت لحظة ، ثم صاح بصوت عميق :

— نحن لا نريد ان نكون « كويمبارس » في مشهد لفيلم سينمائي .
لا نريد احدا يقنى لنا .. نحن الذين نؤلف ونلحن ونشدوا بأصواتنا ،

كانى نسمة فوق الروابي
م البحر جاية تفرق في سحرك
كانى صوت النديم في ليالك
بيصحي ناسك يشدوا حيلك ..

في لحظات تحولت صيحات الغضب والاستنكار الى تصفيق وتشجيع ،
بل ان الكثيرين رغبة منهم في الظهور ، بدأوا يتسلقون قاعدة التمثال ..
أما هو ففور انتهائه من اغنيته نزل في هدوء ، فاحتضنته مجموعة من
الشباب التفوا حوله واخذوا يرددون معه بعض الاغنيات ..

تحول الميدان بمدى الى مهرجان للرقصات والاغنيات الشعبية ،
كل مجموعة متجانسة التفت حول شاب واخذت تردد وراءه الماويل
الصعيدية ، والاهازيج الريفية ، واغاني البهبوبية .

ولاول مرة اشعر بهذا الشيء الذى يسونه الانماج الى حد الذوبان ..
منتبه انا تماما لعيون حبيبتى ، ولشفيتها وهى تغنى ، ويدها وهى
تحتضن يدي .. وفي نفس الوقت اشعر بكل فتاة وكلئها حبيبتى ،
وبكل شاب وهو يرقص في منتهى المرح والخفة ، وكأنه انا وقد تخلص
عن وقاره وخلع عنه رداء التكلف ، وعاد الى طبيعته الاولى ، حيث
لا خجل ولا عقد تتحكم في تصرفاته . وفي لحظات قليلة كنت اتوقف
لانكر ، كيف استطعت ان اندمج في هذه الجموع الراقصة ، وانا عمري
ما رقصت او غنيت :

كانى طوبة من بيت في حارة
كانى دمة في عيون سهارى
كانى نجمة فوق الفلانة
تهدى الحيارى والبدر غايب ..

مع خيوط الفجر الاولى ، وكانت مشاعرنا قد بلغت ذروتها .. انصتنا
الى مجموعة من الشباب تغنى لحنا بدأ هائلا رقيقا ، كأنه زقزقة
عصافير ممترجة بوشوشات أغصان ورقرة نياها .. ما لبث ان تحول الى
انغام خافتة اخذت تعلو وتعلو ، وكأنها تريد ان تصعد بنا الى أعلا
السموات .. كان اللحن بسيطا جميلا ورائعا . وبشعور تلقائى
كان كل من في الميدان يشترك في ترديد كلمات الاغنية . التى لم نعرف
من الذى ألفها أو لحنها أو ابتدا في شدوها ..

وما أروع ان تقف وسط الجموع ، لتشاهد شروق الشمس واشعتها
الذهبية وهى تنتشر لتجلل الميدان .

كانت جموعاً تفترق كل في طريق .. واصدء هذا اللحن الرائع
مازال يتردد في قلوبنا واسماعنا ..

امسكت بيد حبيبتي وقلت لها في مخر :

— هل تذكرين .. لقد كنت اول من شاهد مطربنا الكبير ..

قالت وكأنها تذكرت شيئاً نسيناه :

— الغريب أننا في غيرة انفعالنا ، لم نعد نسال عنه ، مع انه
كان له الفضل في تجبيعنا .. ياترى هل ظل معنا ، ام انسحب
في هدوء بعد ان ادى دوره ..

قلت لها :

— المهم ان الجميع احتفلوا بوعود لقائنا .

ونحن نمبر كوبرى قصر النيل ، عنت انظر اليها .. بدت لى
لحظتها شامخة مترفعة واجمل من اى وقت مضى .. اعترانى خاطر مفاجيء
باننى مهما بحثت فلن اجد مثلها في العالم كله .. وان وجهها يصلح
لان يكون لوحة فريدة التكوين .. تجيعت ذكريات الماضى ووقع الحاضر
ورؤى المستقبل . تذكرت سنوات الدراسة عندها كانت تجلس بجوارى
في المدرجات ، نتبادل المذكرات ، ونختلف في الآراء ، ونتناقش في عقائد
للحصول على اعلا الدرجات .. ورأيت الحاضر وهو يتبلور في لقاء
عابر ، ان ونحن تطوف في شوارع المدينة المزخمة ، ونغوص في احباطات
حياتنا اليومية .. ولكنى اشهد اننى ما رأيت المستقبل بكل روعته وبهائه ،
الا في هذه الليلة التى لا تنسى .. ولذلك فكلمنا مررت على ميدان التحرير ..
اتوقف لحظات اسرح فيها بخيالى ، وكأننى مؤشك فعلا على
معاشنة اخرى لاحداث تلك الامسية الرائعة ..

فاتناز بالجديدة.. ولعبة للأقنعة

دراسة في أعمال بعض كتاب الستينيات في القصة القصيرة

محمد كشيك

حفلت حقبة الستينيات بجملة من المتغيرات ، امتدت بتأثيرها لتشمل أصعدة مختلفة ومستويات متعددة : اقتصادية واجتماعية وسياسية ، مما ساهم وبدرجة كبيرة - في تشكيل الهياكل الاجتماعية على نحو مختلف ، فنوارت قوى موجودة ، كما ظهرت أخرى لم يكن لها أى فعالية من قبل ، وفي أثناء تلك الفترة التي صاحبت هذه المتغيرات ، بدأ نوع آخر من الصراع بين منطقتين ومنطقتين يختلف كل منهما عن الآخر ، وقد تبلور شكل ذلك الصراع في محاولات القديم الذي كان لا يزال يتمتع بحضور قوى سلترسيخ دما ثم تثبيت أركانه ، وفي الجانب المقابل تهدت بشائر جيل آخر ، يقف على أرض مختلفة ، يعبر عن طموحات جديدة ، جيل متبرد ، لا يقبل الوصاية من أحد ، كما يعبر في نفس الوقت عن نزوع مستمر للتحرر من صيغة قديمة فقدت قدرتها على الفاعلية والفاعل .

وفي مجال التعبير الأدبي احتدم شكل ذلك الصراع ، وظهرت علاماته بوضوح ، في إبداعات جيل جديد من الكتاب ، شكلت مجمل رؤاهم وطرائق تعبيرهم اختلافات جذرية عن تلك التي بناها وروج لها أصحاب الاتجاه التقليدي في الكتابة ، فظهرت اتجاهات للحدائق ترفض أية تقاليد أدبية مسبقة ، وتبتعد عن المواصفات التقليدية التي تحدد كيفية التعامل وحرفية العمل الأدبي ، وكان لازما لتلك التصورات الجديدة ، التي تحمل عبئها جيل جديد من الكتاب الرافضين ، أن تأخذ لها ملامحها ، وتستبد خصائصها من شكل تبردهم فظهر أدب الموجة الجديدة ، كرد فعل إبداعي ، يحاول عبر التجريب استحداث

أشكال جديدة مختلفة ، تقدر على التعبير بشكل مختلف كما تتجاوز المعطيات السابقة ، تلك التي تجسدت مفاهيمها للتصور الأدبي عند حدود مغلقة ، لم يكن من الممكن في ظلها التعبير عن جوهر حركة الصراع في شكل التعبير الجديد ، واكتشاف مناطق حساسية جديدة تعبر عن جدل الواقع وتناقضات تحت .

— وكانت مساهمات — جبل الموجة الجديدة — أبلغ تعبير أدبي عن حقيقة ذلك الصراع بين القديم والجديد ، فقد طرحوا بلباداتهم المختلفة ، نمها مفاير لطبيعة التصور الأدبي ، كما أفسحت توجهاتهم الفنية — رؤية وأداة — عن عمق معاناتهم (لتجسيد صورة الشخصية المصرية في معاناتها لتناقضات التحقق المطلوب ، وفي مكابداتها صنوف الخوف والقهر والاحباط ، وفي انكماشها على ذاتها وانسحابها من ساحة المبادرات الثمالة ، وفي حنينها الى تجاوز عجزها وعجزها عن هذا التجاوز في آن) (١) .

ومع هذا السعى للتعبير من مجمل هذه التناقضات ، انصحت الأدوات عن خصائصها ، فتغير شكل الاستعمالات اللغوية ، واختلف مفهوم القصة التقليدي ، كما دخلت عناصر أخرى من علوم وفنون مختلفة لتضيف للماهية العامة للرؤية القصصية ، هذا وقد شكل — أدب الموجة الجديدة — في جراءة تناوله لكافة الموضوعات ، صنعة للتقاليد الأدبية المعروفة ، وللذوق الأدبي السائد ، فاثارت كتاباتهم العديد من الجدل والنقاش ، فبينما شجعهم البعض بمحاولة تقييم وتقويم أعمالهم ، وقف البعض الآخر موقفًا محايدًا ، وإن كان يتسم بالحذر التشكيك في جدوى وقيمة هذه الإبداعات ، فتساءل لويس عوض في نبذة لا تخلو من سخرية (هل هذا جيل معذب فعلا ، أم أنه جيل يعاني من ذلك القلق الذي يجعل الأبناء يثوبون على الآباء بمجرد أن يخضر شاربهم) (٢) .

وقال غالى شكرى عن تبردهم (أنه تبرد لا ينظمه خط واضح) (٣) ، كما اتهمتهم سهر القليساوى بقلّة وضوح معرفتهم ، خاصة فيما يتعلق بمسائل التراث . . ووسط ذلك كله لم تتوقف حركة التيار الجديد ، بل ظلت ترفد الواقع الأدبي بملاحج جديدة ، تؤكد على استمرار التحديث في أسلوب وشكل وطرائق كتابة القصة القصيرة ، جميعهم في ذلك كله جملة سمات مشتركة ، صارت علامات مميزة لأدب الموجة الجديدة ، وكان أبرز تلك السمات الاقتصاد الشديد في استخدام الكلمات ، والتكشف في حركة دوران المفردات ، فلم يعد هناك مجال للفرثرة ، وصار للكلمة دورها المحدد في الجملة القصصية . فظهر ميل واضح الى حذف الزوائد والاستغناء عن أي تفاصيل أو حشو يقلل من قيمة الحفنة التعبيرية ، كما جمع معظمهم اتجاه نحو التكثيف ، واستخدام منطق القصيدة الشعرية في

بناء الصور مع الاستعانة بالمعنى الدلالي بغيلا عن المعنى الصريح ، فتوارت البشارة ، وتعددت المستويات والأبعاد الرمزية في العمل الأدبي ، وصار للقصة منطق صارم فيما يتعلق بالبناء العام ، ووحدت الرؤية وطبيعة تشكيل الحدث وتطوره ، هذا وقد لعت أسماء موهوبة للعديد من أبناء هذا الجيل الذين تحملوا عبء تطوير القصة المصرية القصيرة ، والاتجاه بها نحو آفاق التحديث ، فكان محمد حافظ رجب ، بهاء طاهر ، إبراهيم اصلان ، يحيى الطاهر عبد الله ، محمد البساطي ، عبد الحكم قاسم وجميل عطية إبراهيم ، جمال الفيضاني . وآخرين ممن لا يمكن حصرهم الآن .

(١)

محمد حافظ رجب

والتحقيق في سموات سرياليه

— يعتبر « محمد حافظ رجب » من أوائل كتاب الموجة الجديدة للقصة المصرية القصيرة ، واحد الذين أسهبوا بإبداعاتهم المستترة في التاريخ لارهاصات ميلاد قصة تنتمى الى حساسية مختلفة تستجيب لبواعث التحديث ، تلك التي فجرتها حركة التحولات أثناء فترة الستينيات ، ذلك على الرغم من أن حافظ رجب قد بدأ أولى محاولاته في الكتابة — بتواضع شديد — بعد منتصف الخمسينيات بقليل ، متأثرا الى حد كبير بالكتابات الواقعية السائدة ، والتي كانت تطرح في مجملها مفهوما ضيقا ، تعكس فيها آليا لعلاقات الواقع ، كما لم يكن لها تصور واضح حول معنى الحداثة في القصة القصيرة ، فكتب مجموعته الأولى « غرباء » (٤) واتصفا تحت تأثير رؤية مسبقة حددت له مجال حركته ، وحدث من قدرته على الاكتشاف وطرح فعاليات جديدة تضيف الى مفهوم الحداثة في القصة ، ومن تلك الإبداعات التقليدية التي نشر معظمها في مجموعتي « عيش وملح » (٥) و « غرباء » انتقل « حافظ رجب » الى مرحلة أخرى ثالية تميزت بجذلة من المفخرات الهامة التي وضعته ضمن أوائل المجددين ، وكانت محاولاته الإبداعية تعكس حركة مستمرة للأمام عبر كفايات مختلفة تستقطب أشد العناصر نمالية من أجل التأكيد على صوغ الملامح الجديدة ، وبلورة رؤية متعمقة لها خصائصها المميزة والمتبصرة ، فكانت جراته المبالغ فيها ، ومناواته الشديدة لكافة التقاليد الأدبية نوعا من الرفض لآى قيود مسبقة يمكن أن تعرقل حرية الحركة الإبداعية ، أو حتى تعوق التوجيهات المطروحة والتي تهدف في النهاية الى صياغة قصة مختلفة ، يمكن لها التعبير عن قضايا عصرنا مع الاهتمام بشكل القالب الفني .

فكانت كل الأمكار « المأسوية » تشكل بالنسبة له نوعا من الوصاية الأدبية ، التي رأى أن من واجبه أن يتمرّد عليها ويرفع في وجهها راية العصيان ، وبلغ ذلك الرفض ذروته حينما أعلن صحيفته المشهورة « نحن جيل بلا أساتذة » وأصبح ذلك الرفض جزءا من حركة شاملة ، استهدفت تغيير معالم وجه القصة بمعناها التقليدي ، وبداية لخوض صراع التجارب ، والبحث عن لغة جديدة مختلفة ، فكانت « الكرة ورأس الرجل » (١) بمثابة النحول في شكل وطريقة القص عند « حافظ رجب » فقد تبنى فيها مختلفا ، حيث لم تعد القصة عنده مجرد « حبكة » لها مقدمة ونهاية ، كما لم يعد نهتما بالانساق التقليدية في ترتيب الوقائع حسب المواضع السائدة ، واختلف مفهوم الزمن عنده حيث أصبح بالإمكان اشتباك المساحات الزمنية مع بعضها داخل حيز زمني محدود ، وكان لابد تبعا لذلك التحول أن تختلف اتكائه الفنية ، وطريقة استعماله لمفردات القص ، ونوع الاختصار التقني ، فظهرت عنده عدة مغفريات جديدة ساهمت في تشكيل عناصر رؤيته الجديدة ، فبدأ باطلاق حرية الخيلة لتستقطب ما تشاء من عناصر ، كما ترك العنان لاختياراته العشوائية ، فاستعار لغة السيرباليين في الكتابة ، مما قد منحه حرية أكبر في التعبير ، والدخول الى مناسقات كان يصعب طرحها من قبل ، هذا وقد حاول عزل الحوايط الوهمية بين الداخل والخارج ، فأصبح استخدامه للعناصر المجازية يتم بطريقة مختلفة ، فلم يصبح المجاز عنده واسطة للتعبير عن الحدث ، بل أصبح المجاز والحدث يشكلان وجهين لعملة واحدة ، وبذلك تخلصت القصة عنده من عبء قيود كثيرة ، فاختفت تلك المسافة الواقعة بين الحلم والواقع ، وبين المعقول واللامعقول ، وصار لمنطق العبث قوانينه الخاصة ، واختلفت الحدود بين المكان والزمان ، كل ذلك يتم في رؤية « فانتازية » مغرقة في الخيال ، لكنها منغمسة في نفس الوقت في صلب العلاقات اليومية لحياة البشر فكانت صرخته الأدبية نوعا من الاحتجاج على واقع ملء بالزيف ، وحلما بالتغيير ، وأراهسا ببيلاذ جديد لم يكن قد تخلق بعد .

— وفي معظم القصص التي يكتبها « حافظ رجب » رغبة محبوبة لمحاولة التواصل في عالم تحاصره الغربة ، وتكتنفه العزلة ، فهو دائما ما ينزع الى التحرر ، ساعيا الى تحطيم العوائق التي تحبكه ، وتحد من رغبته في التحليق دونها قيود ، لذلك فقد نلح في بعض أعماله نوعا من التشتت ، فيتوزع الحدث منطلقا من أكثر من بؤرة واحدة ، كما قد يتم عزله عن السياق العام بالاتعاطف فجأة الى حدث آخر ونلما مبرر نفسى واضح ، وربما يتم هذه التجاوزات نتيجة لتلك الحرية الكبيرة التي يمنحها منطق التداعي ، وما يطرحه من مفاجآت غير متوقعة ، لذلك فاننا اذا ما حاولنا الدخول الى عوالم « حافظ رجب » فسوف نفاجنا في معظم القصص احساس

علم بالغربة والاعتراب ، والغربة ايضا ، مغالبة النماذج التي يختارها عبارة عن رموز لعلاقات قهرية ، منسحقة ، تطحنها وقائع وملايسات لا تملك لها دفعا ، لذلك فان « البطل » يبدو دائما مهزوما ، يهرب الى عزلته الخاصة ، محاولا ايجاد صيغة للتلاؤم ، لكن هذه العزلة عن الآخرين سرعان ما تتسع ، وتتمد مسافتها ومساحتها لتستحيل في النهاية الى نوع من الاعتراب ، ليس عن الواقع ، بل اغترابا عن الذات ، فيصاب بالانصرام ، مثل ذلك الذي يحدث للبطل في احدى قصصه « رجل معلق في دوسيه » (٧) .

اذ يتحدث بضميرين مختلفين للتعبير عن حالة واحدة للمتكلم (نظر في وجه نفسه ، وجده شائخا ، لقد زاد عمره آلاف السنين) كما يذكر في موضع آخر (في امبابه فك مسامر جنته ، ونحى يقطته جانباً ، وفي الخامسة أيقظته راديو أمونه ، فنهض وأعاد تثبيت مسامره والتقط يقطته (٨) ، ويستمر الكاتب في تعميق حدة الغربة فيلجأ الى تأكيد ذلك الاحساس بتنمية فكرة « التشيء » التي غالبا ما تقابلنا في معظم قصصه ، فقد دأب بعض الكتاب الرومانسيين على «أنسنة» الأشياء ، وذلك بخلع صفات الانسان على الطبيعة والجماد لأكسابها نوعا من الحيوية والحياة ، أما « حافظ رجب » فقد اعتد اسلوبا مغايرا ، وذلك بأن عمد في معظم القصص التي كتبها الى تجريد الانسان من هويته الانسانية بتحويله الى مجرد شيء ، فيسلبه بذلك القدرة على الاحساس ، فيصبح وعاء خاليا من المشاعر والعواطف ، ويكون الاعتراب اعمق تأثيرا واشد ضراوة ، ففي « الاب حانوت » نوع غريب من العلاقة تجمع (تفصل) بين الاب والابن ، حيث يتحول الاب نتيجة لتشوّهات الواقع الى مجرد « حانوت » يبيع للزيائن ، له جدار ، ويدخله موائد وملاحظات وموائد ، كما يرتدى « فوطه » يجمع فيها القروش ، ويرفض الابن أن يتحول هو الآخر الى حانوت ، فيجاهر بالتبرد ويرفع السكين في وجه ابيه/ الحانوت (رفع السكين في وجه الحانوت ليشق جداره ، فصرخ الحانوت : ترفع السكين في وجهي) (٩) وحينما يشهر الابن السكين في وجهه الاب/ الحانوت ، فانه يعلن في نفس الوقت رفضه لأن يتحول الى شيء ، حتى لو أدى به ذلك الى الاجترار والاقترام على ارتكاب جريمة قتل الاب ، انه يابى أن يعيش مستلبا وفق قواعد وقوانين املتها عليه ظروف مجتمع جائر ، وفي معظم قصص « حافظ رجب » نلجح سخطا ورفضاً يكاد يصل حد العصيان لكل القوى التي تحاول سلبه حريته سواء تمثلت هذه السلطة في الالاب ، الزوجة ، العشيقه ، رؤساء العمل .. الخ ، وفي قصة مثل « الأمطار تلهو » (١٠) تتكاثف عناصر مختلفة لتفصح عن طبيعة العالم الذي يحاصر البطل من كل مكان ، فهناك الأمطار التي تسقط فجأة لتفرق السطح حيث يسكن البطل في غرفة صغيرة مع زوجته وابنته ، وتتدافع الاحداث لتخلق حسا

بأسلوباً شديداً الغريبة ، تلحظ فيه العناصر السريالية مع منطقة الكابوس ، لتجسد عالم الواقع بكل ما يحويه من متناقضات ، فالأبطال لا تكف عن السقوط ، بينما ينسد « المزراب » الذى يقوم بتصريف المياه مما يهدد بكارثة الفرق ، ويظهر البواب ، الذى يمثل فى القصة سلطة قهر من نوع آخر ، فهو يرفض — من حجرته الحالية — أسداء أى مساعدة لحل المشكلة ، بل أنه حتى يرفض أى محاولة لإخراجه من حجرته ، ويخاطب البطل بقوله (يا ساكن السطح يا حقير .. انزل الأدوار الستة ، تجد الزعافة عند باب القصر) وحين يحاول البطل إحضار الزعافة لتنظيف « المزراب » ، يهوى من فوق السلم ليتحطم عموده الفقرى — ويمكن أن نلمح ما فى ذلك من دلالات العجز — فيعود خائب المسعى مهزوماً (صعدت السلم درجة درجة ، فى يدى الجلدة المتطوبة ، وفى يدى الأخرى عابودى الفقرى المكسور) ولأنه لم يعد قادراً على الفعل ، فإن ذلك ينعكس على طبيعة علاقته مع زوجته ، التى تتحول نجاة الى كائن من نوع آخر ، فهو لم يعد بإمكانه فعل أى شئ سوى أن يجلس فوق سريريه ويردد (أنا نصف رجل الآن) وفى المسابل تظهر شخصية المرأة / الزوجة تلك المرأة التى (تهتته بغيطة كلها لطمتها قبضة المطر : فتفتح كفيها .. تنقلب الكنان بالماء .. تشرب وتزوم) فهى التى تنف وسط الرجال مسرورة بهم لأنهم لم يعودوا الى الخيام وقبائبيهم فى أيديهم وسلاسل ظهورهم مربوطة فى أعمدة السرير .

التفكيك وإعادة الصياغة :

— وفى قصة «المخلوقات براد الشائى المغلى» (١١) تتضائر عناصر أخرى لتضيف خيوطاً جديدة إلى النسيج العام لبائى القصص ، فنجدته يعتمد أيضاً على منطق التفكيك ، وإعادة صياغة الأشياء على نحو آخر ، معتبداً على منطق الترابط غير السببى ، فيكون مغزى الأحداث كلها فى مجمل علاقاتها النهائية ، فالقصة تبدأ على لسان البطل بقوله (أنا رجل تكتنفى الغربية من كل الأركان) ، ولأن الأحداث تدور بداخل قهوة فإن الأشياء والأشخاص يتخفون سبت وطابع المكان ، فالبطل يجلس بداخل علب السجائر يحفظ ماركاتها حتى لا ينسى ، بينما يقبع « مانجلى » صاحب القهوة بداخل البراد ويعبود الكاتب الى استخدام لفظة القصص فهو دائماً (ينظر الى وجه نفسه) و (يمسح الى مكان ذاكرته من هناك يمكنه مراقبة نماذج الأثيرة : صبى الحلاق الأصم ، الذى يمتنى أن يصبح مثله أصماً حتى يتفاهم معه ، ومن بين الكائنات التى يفرزها لنا « براد الشائى المغلى » عويس القزم بأسح الأحية والدمية اليونانية العجوز ، وكذلك صبى الحلاق الأصم ، وذلك « لأعور الغريب الذى يدخل القهوة حاملاً أرتالاً من الملابس المستعملة ، وما أن يصنق للسقف حتى تنفتح طاقة ، يتساقط منها

رجال عراء ، فيكسوهم بما يحمله من متاع ، وتؤكد عوالم السريالية تلك على غرابة ذلك العالم ، كما تضى عليه نوعا من الواقعية السحرية ، التي لا تستطيع أن تخفى عبق التشوهات ، بل انها تدفع بالعمل نحو أبعاد أخرى مختلفة ، وتغنيه بما تقدمه من صور متلاحقة تدفع من أعماق اللاشعور لتظهر فوق السطح عاكسة تفاعلات القاع ، وتناقضات النحت .

— ويستمر « محمد حافظ رجب » في مفاجئاتنا بغيرائبه الإبداعية ، يستخدم من الأساليب ما يعينه على تقويم رؤاه ، المستمدة من وقائع عالمه النفس ، فيعيد كما سبق أن قلنا الى تفكيك الحدث ، فيبدو في بعض الأحيان متناقضا مع نفسه ، نتيجة لاسلوب التداوى الحر ، كما يغيب أحيانا أخرى منطلق التتابع السببي ، فيبدو البناء متهايلا ، ويغيب دائما قانون العلية ، فتتقدم الصلة بين الأسباب والمسببات ، ولتبدو الأشياء وكأنها منفصلة عن بعضها البعض لا يحكمها سوى قانونها الخاص الذي تتحرك وفق خصائصه دون أن يجمع شتاتها بنساء كلى محكم .

— الا انه على الرغم من ذلك كله ، فقد يبدو عدم المنطقية ، نوع من المنطق الخاص الذي ابتدعه الكاتب وبرع فيه ، فانشأ اسلوبا خاصا يعتمد على المقارنة الشديدة ، معتبرا في ذلك على طريقة في الأداء ، لا تقتقد للكفاءة الفنية ، متوسلا في ذلك كله ببوهية أصيلة استطاعت أن تقدم للأدب عامة ، وللقصة القصيرة بصفة خاصة ، انجازات هامة ، متميزة دفعت بها العديد من الخطوات نحو آفاق الحدائة .

بهاء طاهر

(ولعبة القناع)

— على الرغم من أن « بهاء طاهر » لم يحظ بمثل ذلك الاهتمام النقدي الذي حظى به أبناء جيله ، وعلى الرغم من بعض التجاهل الذي صاحب طبع أعماله القليلة ، الا أن ذلك كله لم يخف حقيقة كونه طراز فريد من الكتاب ، له اسلوبه الخاص الذي استطاع به أن يطرح اسهامات متميزة في صلب عملية تحديث القصة المصرية القصيرة ، فقد انفرد — دوناً عن أبناء جيله من المجددين — بطريقة خاصة في التعبير ، فلم يلجأ مثل كثيرين غيره الى اغراق نفسه في متاهات الشكل ، بل ابتعد كل الابتعاد عن استهلاك طاقته الإبداعية في صراع التجريب ، ومن صلب علله نبئت ادواته ، ومن بؤرة رؤاه استمد خصائصه الاسلوبية ، ظهر ذلك واضحا في شكل تعامله مع المفردات ، فعمكت طبيعة اختياراته للجمل والعبارات شكل توجهاته ، فلم يلجأ الى حيل التفكيك ، كما ابتعد عن التجهيل والتعظيم ، وانتهج

منذ البداية أسلوبا واقعيا يبعد عن أى أغراب وغموض ، كما اشاح عن لغة المعميات والالغاز والتكليف الشعري الشديد ، وان لم تخل أمهاله من بعض شاعرية ، هذا وقد استفاد الى حد كبير من الطرائق التقليدية في لغة القص ، فيبدو لك المالم الذى يطرحه قريبا ، شديد الالفه والبساطة ، ومن هنا يمكن تميزه الخاص . خلف ذلك القناع الذى يحاول الكاتب ان يوهنا به تدور اكثر الاشياء غرابية ، وتكون اكثر الاحداث لا معقولة (فما ان قرأ بهاء طاهر دفعة واحدة حتى يتخلق في داخلك سؤال يهتف : أى عالم غريب هذا ؟ اذ القصص كلها تصوغ لك تفاصيل عالم كابوسى مفزع الى اقصى حد ، ومقدم بالغة عادية الى اقصى حد أيضا ، وكأنها ليس فيه ما يثير الدهشة او ما يدمعوا الى الاستهجان ، اذ استحال غرابته تحت وقس معالجة الكاتب الفنية الى نوع من الغرابية الحمية التى يالها الجميع(١٧) . لذلك فقد انتهج « بهاء طاهر » منذ بداياته الاولى طريقة تكاد تكون تقليدية في كينيات التعامل القصصى ، ربما حتى يمكنه تعرية ذلك الكامن وراء السطح ، ولتوضيح حجم المفارقة بين الخارج الخبادع ، والداخل وما يحتوى عليه من غرائب وأعاجيب ، وليفصح من خلال الوسائل التقليدية خلل الواقع المصقول ، البالغ الموضوعية من الخارج ، بينما اذا ما حاولنا النظر الى ما وراء القناع فوجئنا بغير ما نتوقع ، وما لم يخطر لنا على بال ، انه عالم خاص ، استطاع « بهاء طاهر » ان يستخلص خصائصه ويصوغها في رؤى فنية بالغة الدلالة والعمق والانضباط .

— وقصص بهاء طاهر — في معظمها — تصور العالم بغيوط علاقاته ، وكأنه شبكة كبيرة لابد في النهاية من ان تسقط فيها ، تلك الشبكة التى تهدد انزعاضا اضطوبية لاحتوائك في برائتها اينما كنت ، واذا ما فكرت باتك في منأى عن حباتها ، فقد تكون واقعا فيها بالفصل فهذه الشبكة غير المرئية دائما ما (كانت معدة له من قبل ، ولم يكن عليه الا ان يقع فيها) (١٨) وهناك احساس ما بالخديعة وعدم الشعور بالآمان في عالم يمثلء بكليهما ، لذلك فان معظم قصصه غالبا ما تبدأ بداية تقليدية شبه عادية ، لكنها لا تلبث بعد ذلك — وعبر تفاصيل دقيقة — ان تتحول الى كايوس مزعج وتبدأ الشبكة الجهنمية في نسج خيوطها ، حيث تتجعب وتتضافر لتصنع حلقة محكمة لا يمكن الخروج منها ، او التناذ عبر حلقاتها ، مما يستحيل معه تحقيق أى نوع من العلاقات السوية ، فيعجم جو من الاسترابة ، وتبدأ الشكوك المبهمة لتحوط كل شيء ، نفي قصة « الخطوبة » (١٩) تتجعب صور مختلفة لطبيعة تلك الاسترابات فالبطل — وهو من أبناء الطبقة المتوسطة — يذهب لخطبة الفتاة التى

يجبها ، ويأخذ في الاستعداد لهذه المناسبة ، بارتداء « حلة » جديدة ، ويتلقى مثلها يفعل أى شاب حين يتقدم لخطبة فتاة ، والقصة تبدأ بداية عادية ، تقليدية ، ليس فيها أى مجال لعنصر المفاجأة ، وتخفى كل التوقعات وراء الداعى المنطقى (كنت قد اعتنيت بكل شيء . أخذنى صديق مجرب الى حلاق مشهور قص شعرى وصلفه وذلك فتنى وتقاضى جنيتها ، وبعد ذلك اشترينا ربطة عنق خضراء غالية وازرار فضية للقميص ، وفى النهاية عنما وقعت أمام المرأة أصبحت وكأنى شخص غريب ، لم أكن أكثر وسامة لكى كنت مختلفا : بشعر لامع وراكد كأنه ملتصق بالجلد ، وفن لامعة أيضا ومحتقنة ، وبإتانة قميص صلبة وبحكمة) ويقوم « البطل » بعد ذلك بعمل ما تقتضيه التقاليد فى مثل تلك الأحوال ، فيذهب لمقابلة والد الفتاة ، ومن هنا يأخذ الحدث فى النمو على نحو آخر مختلف تماما ، فمنذ أن يدخل الأب حتى يختلف « الاقتناع » تماما ، وتبدأ عملية محاكمة طويلة « للبطل » يتعرض فيها لاستجواب ، يضطر معه أن يسرد تاريخ حياته ، لكه فى النهاية يجد الشبكة وقد أحكمت خيوطها حوله ، فيخرج الى الشارع منسحقا ، مهزوما ، يائسا (جففت عرقى قبل أن أخرج ، ولكن بينما كنت أنزل السلم تعثرت قدمى وسقطت على وجهى ، قمت بسرعة ، وبدأت أنفخ التراب من ملابسى وجسمى ، استندت قليلا على مقبض الباب الخارجى الكبير حتى هدأت . كئن المقبض زهرة كبيرة مغلقة من النحاس) أنه ذلك العالم الاثر ، لدى الكاتب ، الذى يبدو لأول وهلة متناسقا مغلفا بقشرة رقيقة من المنطقية ، لكنه بعد أن يزبح هذه القشرة الرقيقة ، سرعان ما تكتشف فداحة ما يكمن وراء تلك القشرة من علاقات مريضة ، لا يمكن تبريرها أو أضفاء أى نوع من المنطق عليها ، لانهما تخضع فى النهاية لمنطق خاص تبناه الكاتب للانصاع عن طبيعة التشقى ، وروح اللخل الذى يتخفى وراء القناع الخارجى .

— وغالبا ما يخضع شكل الحدث فى نموه عند بهاء طاهر ، لمجموعة من المصادفات الغريبة ، تنحرف به عن مساره التقليدى ، وتتوزده الى مناطق أخرى مختلفة ، لتفصح عن صور من المتناقضات الغريبة التى يحفل بها واقع يخضع كل شيء فيه لمنطق غير مفهوم ، لا يمكن التنبؤ بأية احتمالات لما يمكن أن يفرزه فى كل لحظة ، فتقع الاحداث فجأة ، ويتم الانتقالات فيها دون أى مبرر ، ويصبح لكل شيء قانونه الخاص ، ومنطقه الذى يتعدد فى كثير من الاحيان عن أى منطق ، ويستعصى على أى تبرير ، وقصة « الكلمة » (١٤) من القصص الناعرة ، التى تعبر عن لغة عصر كامل ، وتمثل أبلف تمثيل لحياة غريبة ، حيث لا يمكن على الإطلاق التكهّن بنأى شيء ويصبح

تفسر الوقائع نوعاً من العبث ، ومخالفة لروح المنطق العام ، ففى القصة ، يتعرض البطل — الذى يعمل موظفاً — لحادث اعتداء ، ويتم فعل الضرب هكذا فجأة ، ودون أى سبب أو مبرر واضح (حدث ذلك قبل الظهر ، كنت جالساً الى مكتبى اكتب مذكرة بحالى الاجتماعية كما أمرنى رئيس القلم عندما دخل رجل متوسط الطول واخذ يشتمنى بهدوء وبصوت رتيب . فتحت فمى لاناظر فلكنى فى فكى بعنف ثم هوى بقبضته على راسى) ولا يكون على البطل ازاء ذلك كله الا الاذعان لتلك الارادة الخارجية ، والاستسلام لها ، حيث تبدو أى مقاومة كخوع من العبث ، لانها مقاومة لاحداث تفتقد للسبب وتستعصى على التبرير ، فكل الحوادث تنغص فجأة دون أى مقدمات ، وبلا أى تمهيد ، وبغير توقع ، ولكن يبقى دائماً السؤال الذى يتردد على لسان البطل ، محاولاً ايجاد أى تفسير لذلك الذى حدث (انا ليس عندى أسرار اخفيها ، ولم اتشاجر مع أحد فى حياتى بحيث يكون عدوى ، ولكن هذا الرجل تقدم منى بمنتهى الهدوء ، ونادانى بأسمى ، ثم ضربنى .. فلماذا ؟ !) ويظل السؤال واثماً مطلقاً ، فحيث تغيب الدوافع وتنعدم المبررات ، لاتكون هناك ثمة اجابة ، ويبقى كل شئ رهناً لمصادفات لا معنى لها .

— ويستخدم بهاء طاهر فى التعبير عن شكل عالمه لغة بسيطة يحاكي بها صور الواقع ، فينأى عن الكلمات الغريبة ، ويلجأ الى أكثر التراكيب سهولة ، وتعبير طبيعة اختياراته عن درجة عالية من الحظ التقنى ، وقدرة تلقائية على الحكى والتابعة والتشويق ، كل ذلك يتم بطريقة تبدو عادية ، دون ادعاء حرفية متصنعة ، لكننا غالباً ما نجد انفسنا ازاء مسافة غير مأمونة بين ما تطرحه الاشكال الخادعة ، وبين الأجواء الداخلية التى تطرحها عوالم التصمص ، فما أن تنزلق القدم حتى تحتويك الشراك ، وتلتف حولك خيوط الشبكة من كل جانب ، ويكاد هذا الأسلوب أن يصبح التيمة الاساسية التى لا تخلو منها أى من أعماله ، ففى قصته الأخيرة (بالأمس حلمت بك) (١٥) تلح نفس العناصر السابقة ، ويتأكد ما سبق أن اشرنا اليه من خصائص تعبيرية ، غالباً — الذى يعمل بمدينة اجنبية تقع فى الشمال — يجد نفسه محاصراً بالوحدة من كل مكان ، ولا يجد عزاء — حيث يغير الثلج كل شئ — سوى المرأة ، يكلم نفسه من خلالها ، فكما أن الداخل يغمره البارد والوحشة ، ففى الخارج أيضاً يصرخ الجليد (كان الثلج على الرصيفين عالياً ، يمتد بساطاً ناعماً ولامعاً على جانبي الطريق الاسود المفسول ، وكان يصنع من أغصان الاشجار العارية من الاوراق ثعابين بيضاء متعرجة ، ويمتد الشعور بالوحدة والغربة ليشمل كل شئ ، فيجعل من الأشخاص جزراً متفصلة ، متزاد وطأة المعاناة ، ويكون الخلاص فى محاولة ايجاد لغة للتواصل عبر علاقات

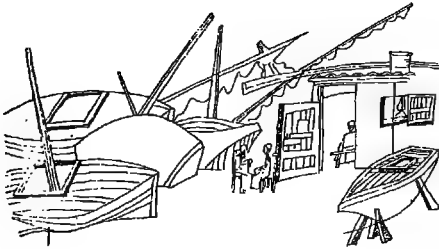
الأصدقاء ، لكنهم جميعا يعانون أشد حالات الاكتئاب ، فكمال — صديقه ويكون الخلاص في محاولة إيجاد لفة للتواصل عبر علاقات الأصدقاء ، لكنهم جميعا يعانون أشد حالات الاكتئاب ، فكمال — صديقه الذى يعمل في البنك — يقول له في التليفون (ان هناك ثلجا يغير روحه) اما صديقه الآخر فتحي فيهرب الى عوالم الصوفية على نجد منفذا للهروب (في هذا الأسبوع أهداني فتحي ، زميلي في العمل كتابا عن الصوفية ، كنا قلة من العرب نعمل في مؤسسة عربية في هذه المدينة ، لكن رئيس المؤسسة ومعظم العاملين فيها كانوا من الأجانب ، وفي هذه الظروف أحب فتحي الصوفية) وتبوء محاولات الخروج والتواصل كلها بالفشل ، لأن هناك واقع يفرض قوانينه ، ويحدد شكل العلاقات وطريقة التعامل ، وأسلوب الحياة ، فتغيب الإنسانية وسط عالم تحكمه الآلة ، لكن على الرغم من ذلك كله تفصح الحياة في تحولاتها عن وجه آخر ، وتنبئ بارقة أمل تأخذ صورة علاقة جديدة بين البطل واحدى الفتيات ، تتم عبر عدة لقاءات — بالمصادفة — (كان شعرها الأصفر مقصوصا حتى رقبته ومفروقا في الوسط تتدلى منه خصلة مصففة بعرض الجبين ، وكان ذلك وطابع الحسن في خداه يعطيان وجهها المستدير شيئا من الطفولة) ومن خلال تلك المصادفات التي تبدو عابرة ، تنشأ خيوط جديدة تضيف الى النسيج العام ، كما تمنح الحدث أبعادا أخرى متساوية — تعمق من فداحة الجرح ، وتؤكد على مشاعر الاغتراب ، فعلى المستوى الآخر تبدأ حركة الهبوط تأخذ دورتها ، فكمال يلوذ بوجدته ، ويقبع داخل ذاته ، ليحميها — في التوقعة — من جحيم الآخرين (اعتبر اننى أعيش في صحراء وان شققتى خيبة . خارج العمل لا أتعامل مع أحد أبدا ، ولا أعتبر أن هناك بشرا) وهو حين يفعل ذلك إنما يفعله وفق منطق خاص ، وفهم يعي حقيقة تلك الحضارة التي تحل بداخلها علامات فنائها ، حضارة لا تحمل — رغم رونقها البادى — سوى اليأس والتعاسة والاملاس بكافة صوره وأشكاله (كل هذه الأشياء لعب من الكرتون . الببوت العالية والمصانع الهائلة والطائرات السريعة ، والمقابر ذات التماثيل والزهور ، كل هذه لعب من الكرتون لا تخدع سوى الأطفال . انظر الى الداخل ولن تجد سوى الخراب) وتطفو الأحلام والكوابيس لتضيف برموزها عناصر أخرى ، موازية لحالة الخصام تلك التي تبسط ظلالها ، وتمكس فقدان الصلة والتواصل ، والرغبة في الفرار (بالأمس حلبت أننى قابلت معاوية بن أبى سفيان ، وأننى كنت أتوسط عنده للصلح مع سيدنا الحسين ، فغضب معاوية وقال : ضعوه في السجن مع طه حسين ، لكنى استطعت أن أهرب ، وركبت تاكسى فوجدت نفسى في ميدان العقبة) ومن خلال ذلك الهذيان المحموم يتقلص الواقع ، وتزاح القشرة الرقيقة عن حقائق غريبة ، غلبة في الغرابة ، فالبطل يخوض صراعا لا يملك منه مع .

علاقة غير متكافئة ، تحمل في طياتها اختلالات حضارة تبدو شائخة ومتعالية ، حينها تتوثق العلاقة بين البطل وتلك الحساء التي يقابلها بالصدفة تتولى له (يبدو أننا تلقت في كل مكان) لتضيف بذلك عناصر أخرى تدريجية ، فالخيوط هي التي تحرك الشخصيات وفق إرادات خارجة ، وما على هؤلاء الشخصيات سوى أن يتحركوا وفق حركة الخيوط المشدودين إليها ، حتى أنه حينما تخبره « ماري » — وهذا هو اسمها — أنها قررت أن تواجهه ، لا يكون ذلك سوى إحساس بالتسليم والاذعان ، وتبدأ — حين تصحبه إلى منزلها — الأدلاء باعتراقات تفصيلية عن حياتها في محاولة لمواجهة ذلك الحلم المطارد ، ويبدو اللقاء بينهما نوعاً من تعذيب الذات ، فيتمناق مستويان يمكن حالتين مختلفتين ، لكن يجمعهما في نفس الوقت شعور موحد (خارج النافذة حط غراب على شجرة الأرض ، أخذ يطير متخطياً بين الفصوص ، وهو يبحث عن غصن لا يغيره الثلج ، وحين وجده فرد جناحي حداده الأبدى وراح ينفضهما ثم انكش) وفي الداخل يتلازم نفس الإحساس ، فتتقدم لغة الحوار ، ويتقهقر العالم الخارجي كي يفسح المجال لنوع آخر من هذيان الحضور/ الغائب ، فيبدا يعجز البطل عن انقاذ نفسه ، لا يصبح بمقتوره أن يقدم أي عون للآخرين (اقتربت مني وهي تزحف على ركبتيها ثم قبلتني في جيبتي ، كانت شفتاها باردة كالثلج ، فامسكتها من كتفيها . ليتني أستطيع أن أساعدك . ليتني أستطيع أن أساعد نفسي) وكان لابد لهذه العلاقة الغريبة أن تنتهي على نحو مأساوي ، وفق طقوس وملابس تختلط فيها الهلوس بالأحلام بالكوابيس ، فذلك الشرقي الغريب الذي يبدو دائماً في حالة من الهدوء ، يظل يطارد فريسته بطريقة طقسية فلا يمكنها في النهاية أن تفلت من قبضته سوى بالانتحار ، ويكون ذلك نوعاً من الخلاص الجزئي ، ويظل شبح الموت هائماً ، يتجول في المدن الباردة ليبحث عن تحقيقه المستحيل .

— من ذلك كله نرى أن « بهاء طاهر » قد استطاع عبر إبداعاته المتنوعة أن يقدم لنا رؤية متميزة ، أسهمت بحق في بلورة صيغة مختلفة للقصة ، بأصوات تتميز بالسهولة والبساطة ، لكنها تنفذ إلى جوهر الأشياء دون أدنى تمقيد أو ادعاء مما جعله في طليعة أبناء جيله من كتاب الموجة الجديدة .

المراجع

- ١ - صبرى حافظ - أجنة الرؤى الجديدة - ملحق الطليعة الأدبي ، نوفمبر ١٩٧٢
- ٢ - شفيق مفسر - الطليعة ، أغسطس ١٩٧٢
- ٣ - غالى شكرى ، القصة المصرية القصيرة نظريا وتطبيقيا .
- ٤ - محمد حافظ رجب ، (غرباء) ، مجموعة قصصية - دار الكتاب العربى ١٩٦٨
- ٥ - مجموعة قصص قصيرة بالاشتراك مع آخرين ١٩٥٩
- ٦ - الكرة ورأس الرجل - مجموعة قصصية - دار الكتاب العربى ١٩٦٧
- ٧ - من مجموعة مخلوقات يراد النساء المفلئ ، دار آتون ١٩٧٩
- ٨ - المرجع السابق ص ٢١
- ٩ - من مجموعة الكرة ورأس الرجل ، قصة الأب حانوت ص ٨١
- ١٠ - المرجع السابق ص ٥٤
- ١١ - بهاء ظاهر - مجموعة الخطوبة ، كتابات الجديد ١٩٧٣
- ١٢ - لعبة البراعة والدينونة والتحقيقات المستترة ، صبرى حافظ - الطليعة سبتمبر ١٩٧٢
- ١٣ - من مجموعة الخطوبة ، قصة الأب ص ٣٤
- ١٤ - المرجع (١١)
- ١٥ - قصة قصيرة كتبت بتاريخ ١٩٨٣/١٢/٢٠ ، ونشرت بالمعد الثالث من مجلة ابداع - مارس ١٩٨٤



صباح الخير

شعر: محمد القدوسي

رأيتك لم أكن أبدا .
 أحب الفجر مثل الآن
 « صباح الخير يا وطني »
 وبازالت
 خيوط الليل في الغرفة
 تصب الشاي والأحزان في كأس
 تقسم رحلة اليوم .
 « جناح الفجر للشيطان »
 « وللبيناء أقمار »
 « وللخيلان ملح الأرض والنسيان » .
 .. وتقسمني
 صباح الخير يا وطني
 رحلت اليك في مقلتي
 رأيتك نصف أسطورة
 وكان الجد حدثني
 عن الفرسان
 وحين يسبق الصورة
 من العين
 وأنت لديه أوراق

وتصوير على الجدران

رايتك ضيق مسجون

بسطر باهت اللون

رايتك رعب مشنوق

على الجدران

صباح الخير يا وطني

رحلت اليك في عيني

رايتك وجه محبوبي

وشمك موق اهداي

صدي غلة

مذاق البسمة الاولى

لن اهوى

فراشات من الرؤيا

تنام على شنفاه النور اغنية

فينطقها نواعيدا

ومازالت خيوط الليل في الغرفة

تطوق دفقة الاصباح تبهرني

خلالك .. فاسد اللون

.. صباح الخير يا وطني

رحلت اليك في قلبي

رايتك واقفا .. جنبي

تبص بساعة المعصم

وترقب مقدم المترو

رايتك في قطار الصبح مزحنا

وصوت البائع المصوق في الحارة

رايتك .. لم اكن ابدا اظن النسيم جغرافيا ..

.. خريطة جسمك الممتد في الاسواق اطفالا وتجارا ومبهورا

تراقب في زجاج الليل لائنة

تلون خطوة المارين ما تهوى

تزيف لفظة التاريخ في انفي ..

...

...

مساء الخير .. يا وطني ..

المطلق والنسبى فى الفكر العربى المعاصر

نماذج من الابد المصرى

د. مفى ابو سنه

المطلق ، من حيث هو ميل نحو الكل كامن فى الفصل الانسانى ، هو الموحد لشتات المعرفة فى نسق معين . واغلب الظن ان هذا هو السبب فى أن تناول المطلق يقع فى مقدمة الاستجابات الانسانية . بيد أن هذا التناول لا يتوقف على درجة ثقافة الانسان فحسب . وانما يمتد الى درجة تنوره . ومعنى ذلك أن هذا التناول ينبغى ان يرد الى النماذج الثقافية . وهذه النماذج تتجدد بالانقضاء ، والانقضاء هو الحاجة الاولى فى الحياة الثقافية ، فثمة ثقافة لا تعمر أهمية لقيمة المال ، وثمة ثقافة أخرى تجعل هذه القيمة أساسية فى جميع ميادين التنمية . وثمة مجتمع يقلل من شأن التكنولوجيا حتى فى المجالات التى تهدف فيها ضرورة المحافظة على الحياة . وفى مجتمع آخر تواكب المنجزات التكنولوجية المتغيرات الاجتماعية . وثمة ثقافة تناسس على الموت ، وأخرى على الحياة الدنيا ، وثالثة على الحياة الأخرى .

ولأن مفهوم الموت أصبح محورا للحضارة الغربية فقد صدرت عن هذه الحضارة مؤلفات عديدة تركز على ظاهرة الموت ابتداء من « موت الله » حتى « موت العائلة » (١) وهذا ما يخص الحضارة الغربية ، فماذا عن الحضارة العربية ؟

ثمة قصة تروى أن الفرنسيين ، أثناء حملة نابليون ، أرادوا لفت نظر المواطنين المصريين فاطلقوا « منطادا » مملوءا بالهواء الساخن .

وكانت هذه آخر صيحة في الحضارة الفرنسية . وكان رد فعل المصري على غير ما يتوقع الفرنسيون وكان على النحو التالي : « أطلق الفرنسيون عفریتا في الهواء بقصد الوصول الى الله واهانتة . بيد أن العفریت لم يرتفع الا قليلا ثم هوى » . وفي مناسبة أخرى يقال أن مصرية اخبر اورييبا : « ان ثمة شيئا مازال مطلوبا وهو قهر الموت . » فهذا هو المهم (٢) .

والموت يعنى اعدام المستقبل ورفض الابداع من اجل المحافظة على الماضى ، الى الحد الذى يتحول فيه الماضى الى مطلق . ومطلقة الماضى هى ، فى ذات الوقت ، مطلقة الموت . وإذا ما استقر هذا المفهوم فى حضارة من الحضارات يصبح الموت هو المطلق الموحد لإنجازات الانسانية ، أى يساوى الوجود مع اللا وجود .

ومن هذه الزاوية نعرض لتأثير مفهوم الموت على البنية الفوقية للفكر العربى المعاصر المصرى بطرح نهوجين أدبيين من مصر ، ونموذج نقدى من لبنان لثلاث من مشاهير الأدباء ، والنماذج هى :

اغنية الموت لتوفيق الحكيم

مسافر ليل لصالح عبد الصبور

الثابت والمتحول لأدونيس

تكشف « اغنية الموت » عن القيم السائدة فى المجتمع الريفى ، وهى قيم تدور على فكرة الموت بما لها من علاقة جذرية بالثأر الذى ينبع من الموت ويتجسده اليه . . ودورة الموت « المحكومة بالثأر » ، هى المطلق الذى يحكم حياة الناس فى قرية فى أقصى الصعيد . فالابن المتف ، العائد من المدينة حيث أبعدته أمه حتى يكمل نضجه فينتقم لأبيه المقتول ، يرفض ارتكاب جريمة الانتقام أو الثأر ، رغم تضرعات أمه والابن يتوق الى تغيير قريته المتخلفة وفقا لما رآه فى المدينة من تحديث وتمدن . وإيا كان الامر ، فإن الابن لم يوفق فى اقناع أمه العنيدة . وحين وجه اليها سؤالاً عن أصل الموت جاء جوابها فى هذه الكلمات الغامضة : « علم هذا عند ريك الذى يعلم الغيب » . ومسلك الأم هذا يتفق مع ملحوظة « ليني بريل » عن مفهوم الموت فى المجتمعات البدائية حيث « يفسر الموت بأسباب غير طبيعية » (٣) . ومفهوم الأم لا ينسحب فقط على الموت الطبيعى

بل على موت الآخرين بالقتل . لان « مفعول القوة الخفية » الواردة في كلمات الام الى ابنها ، كامنة في البرهان القبطى غير المحكوم بأية تجرية . وفي عبارة اخرى يمكن القول بان « القوة الخفية » . قد احوالت الفعل الاجتماعى ، الاخذ بالثأر وما يترتب عليه من موت ، الى مطلق .

وتلخيصا على ذلك فان الموت كمطلق غير متميز عن الحياة ، بل قد يكون بديلا عنها . وفي سياق المسرحية ، وحين يشتد الجدل بين الام وابنها فانه يحاول ، من غير طائل ، أن يلفت انتباه أمه الى مفهوم التنمية ، وذلك حين يعرب عن رغبته في تغيير أسلوب الحياة في القرية ، وفي تثبيت دعائم الحياة الآمنة الوديعية لاهل القرية . يقول الابن لأمه : « أن غاييتى الوحيدة من المجيء أن أفتح عيون الناس على الحياة . لقد أحضرت معى الحياة » (١) . وترد الام العنيدة قائلة لابنها « وهذا ما كنا ننتظره بفارغ الصبر . . مثل الموتى في انتظارك لكى تهبنا الحياة مرة أخرى » . ان الحياة في نظر الام ، ليست سوى استرداد شرف العائلة بمفضل فعل القتل . ومن هذه الوجهة فان الحياة هى امتداد للموت . ان المنطق الكامن في دائرة الموت - في الحياة هى امتداد للموت . ان المنطق الكامن في دائرة الموت - في الدنيا ليس سوى الامتداد للموت ، والموت ليس الا امتدادا للحياة الدنيا في الحياة الآخرة . ومن ثم فان من يتهدد على مطلق الموت محكوم عليه بالموت بيد أمه التى ليس لها من دافع أو سلوى في هذه الحياة سوى تنفيذ أوامر المطلق ، والحفاظ على التقاليد . ومن هذه الوجهة فان الموت ينصر على الحياة ، والتشبث على التحول .

ان الاعتقاد في التحول المتبادل بين الموت والحياة ، على حد قول الام ، موروث من الحضارة الفرعونية القائمة على الاعتقاد في عبودة الروح وظلوعها . وبهذا المعنى فان الموت يحكم الحياة ويوجهها . . ومن ثم فان الحفاظ على هذا التراث يعنى أن مفهوم الموت مازال جائها ومائعا للمصريين من تغيير الواقع الذى هو المعنى الحقيقى للتنمية .

أما في « مسافر ليسل » مفهوم الموت متبايز متبايزا كيفيا . وعلى الرغم من أن صاحب مسافر ليسل يتخذ من مقولة نيتشه « موت الاله » نقطة البداية ، إلا أنه يتشكك في تأثيرها على الإنسان المعاصر .

أن عبد الصبور يستجيب لفلسفة نيتشه مع طرح تأويله الخاص ، وهو تأويل يفضى الى أحداث تغيير في مقولة نيتشه ، كما أنه يفضى

الى تناول فلسفة نيتشه من زاوية العلاقة بين القاهر والمتهور ، ومن زاوية رؤيته التاريخية التي تدور على ان التاريخ متكرر ويستند الى النماذج . تدوران التاريخ يعنى ان الماضى قائم فى المستقبل ، ومتوضع فيها يسمى بظاهرة الشمولية ، وهى ظاهرة يمثلها عامل التذاكر او « عثرى السترة » ، وهو دكتاتور قريب الشبه من الاله ، فى حين ان المسافر ، وهو الانسان العادى ، يمثل الجواهر المطحونة .

والعلاقة بينهما تكشف عن القسمة الثنائية بين القاهر والمتهور ، وهى قسمة ناشئة من فقدان الانسان لهويته وهوية الاله . ويوجه عامل التذاكر اتهاما الى المسافر بأنه قاتل الاله وسارق هويته فيقول :

يا عبده .

قف ، واسمع وصف التهمة
انت قتلت الله ..
وسرقت بطاقته الشخصية
وانا علوان بن الزهوان بن السلطان
والسبى القناتون .
فى هذا الجزء من المسالم
باسمك يا عثرى السترة .
أفتصبح الجليلة (٥)

ويرفض الراكب مناقشة المتهم فى انكاره للتهمة ، بل انه يواصل حديثه عن « هجرة الله لهذا الجزء من العالم » وعن الحاجة الى تصحيح هذا الوضع وذلك يقتل من قتل الاله واستعادة بطاقته الشخصية وهى بطاقة يتضح ، فى نهاية المسرحية ، انها بيضاء لا اثر فيها لكائن . وفى النهاية يموت المسافر بطعنة من السائق فيكتمل العقاب .

يصف عبد الصبور مسرحيته « مسافر لئيل » بأنها « كوميدى سوداء » مشحونة بسخرية مريضة ترقى الى مستوى اليأس العذى ، وفكرتها المحورية ان تحول الانسان الى طاغية يستظن بالضرورة تاليه الانسان وتطلعه . ومن هذه الزاوية فان الطاغية (عامل التذاكر الدكتاتور) وهو انسان قد تطلق ، يحل محل « المطلق » ، فيقتل الاله ، ويصطنع هوية هذا الاله . بيد ان الانسان ، بهذا الفعل ، انها يقتل ذاته بأن يغترب عن انسانيته ، ويحيلها الى مطلق . وهذا بدوره يفضى الى تدمير انسانية الانسان . ذلك ان الطاغية المتفطرس ،

وهو يؤله ذاته ، ليس لديه إلا إشعال حروب التدمير عبر التاريخ .
ومن ثم فإن عبد الصبور يتصور أن بزوغ الفاشية في عصور التاريخ المتباينة ،
ومن بينها العصر الحديث ، أنها هو مردود إلى إفساد الإنسان دور
الإله . وفي عبارة أخرى يمكن القول بأن النتيجة المنطقية لموت
الإله ، في رأى عبد الصبور ، هي موت الإنسان .

إن المسرحية تدل على أن الطاغية ، في محاولته التشبه بالإله
يسلب هوية الجماهير من حيث أنها صانعة التاريخ ، وصانعة
الثورة ، ويردها إلى مجرد كائنات مذنبة محاصرة بجرعة وهمية
هي قتل الإله وسلب هويته ، وهي جريمة الطاغية ذاته ، ومن ثم
فإن الجماهير في شغل شاغل من أجل تبرة نفسها بدلا من أن تشغل
بتحرير ذاتها من الطاغية . وبهذا المعنى فإن الجماهير محكوم
عليها بالبقاء الأبدي في هذا الوهم من حيث أن القاضى والنائب
العام هما شخص واحد في الأنظمة الشمولية .

إن نظرية «موت الإله» تكشف عن غارق كفى بين تاويل
كل من صلاح عبد الصبور ونيتشه . في «تطور» الإنسان هو منظور
نيتشه ، و «تكور» الإنسان هو منظور عبد الصبور ، وهو منظور
تاريخي متصل بالسلطة السياسية بسبب القسمة الثنائية بين الحاكم
والجماهير . وهذا المنظور التاريخي عند عبد الصبور هو التراث الفرعوني
حيث أن الملك هو الإله المعبود ، والنظام السياسي انعكاسي لعلاقة
الحاكم بالجماهير كآساس أنطولوجي ملازم لوجود الإنسان . والنتيجة
المنطقية لهذه الظاهرة الغياب التام للتغير الاجتماعي الاصيل ،
والانكسار البين لا مكان للتغير الحق الذي يمكن تحقيقه بالمشاركة
الفعالة للجماهير . وانكار عبد الصبور لفاعلية الجماهير مردود إلى تمطلق
الحاكم ومن ثم فهو ينفي أى رؤية مستقبلية للتغير . ومن هذه الزاوية فإنه
يصبح فريسة للتراث الثقافي المرفوض من قبله . وهذا بدوره يكشف
عن عجز معين ، وأعنى به الهوية التى لا يمكن عبورها بين آمال الأديب
في التغير واقتناعه القبل بالفرعونية . وهذا العجز ، فضلا عن أنه
يكشف عن أيديولوجيا معينة ، فهو يدل على أن الحجج المطروحة في
المسرحية أقسى من آمال الأديب ذاته .

إن النماذج الأدبية السالفة الذكر ، على الرغم من تعددها ،
فإنها تكشف عن وحدة رؤية تدور على تجميد الماضى ومطلقة
الموت ، وبالتالي نفى أى رؤية مستقبلية من حيث أنها ضرورة للتغير
المرتقب . وقد عبر الأديب اللبناني أدونيس تعبيرا قويا عن هذا النفي
للتغير في الفقرة التالية: « لم يدخل التحول في بنىة المجتمع .

المعربى بحيث يغير ويطور ، بل ، على العكس ، رآته الفئات السائدة خروجا وأعطته اسما يقصد منه التحقير والذم هو البدعة ، وسمت أصحابه أهل الابتداع والاهواء ، وحاربت البارزين منهم بالتشهير والقمع ، وبالسجن والقتل ، وقضت أخيرا على كل اتجاه مبدع . وكان ذلك ايزانا بانطفاء التوهج الجدلي داخل المجتمع ، وسيطرة الواحدية الاتباعية ، أى أنه كان بداية الانحلال من داخل مما كان مقدمة طبيعية للانحطاط » (٦) .

ان هذه الوحدة العضوية بين تجميد الماضى وإنكار الإبداع فى الثقافة العربية يفضى الى ضرورة تطيل تناول العرب للتكنولوجيا . فمن المعلوم ان العرب لا يشاركون فى انتاج التكنولوجيا ، أى ان صناعة الآلات ، من حيث انها متميزة عن استعمالها ، انها هى مسألة غريبة على العرب . ان هذا المفهوم عن غياب الصناعة ناتج من انكار التغير والإبداع بدعوى صيانة الهوية الحاضرة الأصلية . وهو ما عبر عنه ادونيس حين قال : « ان شخصية العربى هى . . شأن ثقافته تتحور حول الماضى . ولعل فى هذا ما يكشف ، من جهة ، عن التناقض فى موقفه من الحداثة الغربية : فهو يأخذ الانجازات الحضارية الحديثة ، لكنه يرفض المبدأ العقلى الذى أبدعها . والحداثة الحقيقية هى فى الإبداع لا فى المجزأت بذاتها . فهو إذن يرفض الحداثة الحقيقية : أى يرفض الشك ، والتجريب ، وحرية البحث المطلقة والمغامرة فى اكتشاف المجهول وتقبله » (٧) .

ان الآثار السيئة المترتبة لهذا الموقف على عملية التنمية فى العالم العربى لهاى جسيمة للغاية . فنفى الرؤية المستقبلية والاكتفاء برؤية اثرية نابعة من الماضى أدت الى غياب الإبداع وهو الصفة الحقيقية للتنمية بمعنى قدرة الانسان على تغير البيئة والتحكم فيها . وغياب الإبداع يلزمه تنمية مزيفة ناشئة من خداع بصرى ان ثمة رؤية مستقبلية فى حين أنها رؤية ما ضوية مطروحة فى المستقبل .

ان العلاج الحاسم لهذا التجمد هو نسبية المطلق ، وذلك باحد امرين : اما ان ينعزل المطلق عما هو علمائى ، واما ان ينطبق . وقد تحقق الامر الاول فى الغرب بفضل حركة الإصلاح الدينى وبفضل التنوير . وغياب هاتان الحركتان فى العالم العربى قد عرقل ظهور التحديث والتصنيع ، وحول العرب الى مجرد مستهلكين للتكنولوجيا .

ان عزلة العرب عن عملية التنبيه في الحضارة الراهنة تطرح
السؤال التالي : أين موقف العرب من الحضارة القادمة ؟

ان الفن توفلر في كتابه « الموجة، الثالثة » يبشر بموت الحضارة
الراهنة وبيزوغ حضارة جديدة . هذه الحضارة الجديدة
« تجلب معها أساليب جديدة للأسرة ؛ وطرقا جديدة في العمل والحب
والحياة » (٨) . هذه الحضارة الجديدة ، أو الموجة الثالثة على حد تعبير
توفلر ، لها مفاهيم خاصة . انها ، في رأي برجنسكي ، حضارة
« تكنو الكرونية » ، وفي رأي دانييل بل « مجتمع ما بعد الصناعي » ،
وفي رأي السوفيت « مجتمع علمي تكنولوجياي » .

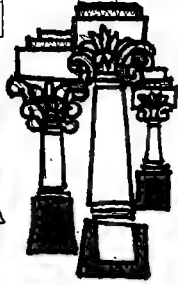
لما أنا فاعلى ان هذه المفاهيم المتباينة عن الحضارة الجديدة
انما تنبع من مؤشر مشترك ، من النسبي وليس من المطلق . ومن ثم
فان التنمية الحقة تفترض نسبية المطلق كشرط اولى ، وهو شرط مفقود
في العالم العربي . ان هذا الشرط ممكن التحقيق اذا أصبح الانسان ،
هذا المخلوق النسبي والمتناهي ، غاية في ذاته ومعيارا للأشياء .
ان خير خاتمة نختم بها هذا البحث عبارة مقتبسة من الزعيم الاغريقي
نيريري : « ان أقصى نجاح للتنبيه لا يتوقف على المطلق وانما على
النسبي اى على الجماهير » (٩) .

هوامش

- (١) كريستوفر كودويل « دراسات في حضارة تحضر » (لندن ١٩٢٨) ، جورج شتاينر
« موت التراجيدين » (لندن ١٩٦٣) ، جاك كورون « الموت والانسان الحديث » (نيويورك
١٩٦٣) ، ت. التيزر وهاملتون « علم اللاهوت الراديكالي وموت الله » (لندن ١٩٦٦) ،
دافيد كوبر « موت العائلة » (لندن ١٩٨١) .
- (٢) من كتاب رافائيل باتاي « العقل العربي » (نيويورك ١٩٧٣) ص ٢٧ .
- (٣) ليفي بريل « العقلية البدائية » ترجمة ليليان كلير (لندن ١٩٢٢) ص ٢٧ .
- (٤) توفيق الحكيم . « افنية الموت » (دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٦) .
- (٥) صلاح عبد الصبور ، من « بيوان صلاح عبد الصبور » (بيروت ، دار الصويدة
١٩٧٢) ص ٦٥٣ .
- (٦) أدونيس ، « اللباب والحوار » ، المجلد الاول . « الاصول » (بيروت ، دار العودة
١٩٨٠) ص ٢٧ .
- (٧) نفسه ، ص ٣١ .
- (٨) الفن توفلر ، « الموجة الثالثة » (نيويورك ١٩٨٠) ص ٢٥ .
- (٩) ج.ك. نيريري ، « كتابات نيريري عن الاشتراكية » (لندن ١٩٦٩) ص ٥٨ .

قصة قصة

الأعمدة



منار فتح الباب

أوصد وسام أذنيه حتى لا يسمع خطوات خذائه يدب في ردهات
المسجد الكبير في قرطبة ..

اختفت الكلمات في حلقه وهم أن يخلق الكلب الصغير الذي
يمرح بين الأعمدة الهائلة .. اصطدم بصاحبه الثرية تزدرية بعينيها وتبالغ
في احتضان عشيقها .. جحظت مقلتها .. ابتلع ريقه .. يسرعون في
خطواتهم .. أهى السرعة التي قلبتنا الى الوراء ؟ يدعون الحضارة ..
ونحن ؟ .. غصنا في أوحال المستنقعات لننثر بها هارزين ثم نسيناها
كما ناكل السمكة وليدها .. تبر به موسيقى صاخبة تركض وراءها
ضغائر ذهبية .. يسك بجيوبه ويركض هو أيضا فلا ينتهي الا الى
تمائيل نحاسية .. يخفى من مخيلته نظراته اللثام تصدا أمام غبار وهمي
يتضاعف من الكتل الضخمة .. يتذكر عجاسة الكعبة يوم حطبت
أصنامها .. لو أنني حداد لشوهت منظرها .. لو أنني رياضي لقفزت
اليها ثم مارست رفع الأثقال فالتقيت بها في النهز لتحديث طوقنا يفيق
العالم الى صحتي .. لو أنني أستطيع الآن أن أسام واقفا ..

يشعر بمن حوله ينصتون الى هواجسه ، فيركن الى جانب معتم ..

عبثا يقرأ ما يحاول فهمه على الجدران .. سجدوا الآيات
القرآنية .. لم يبقوا لنا هنا سوى ججارة جوفاء تردد اصدا
الترانيل الغامضة التي تنبعث في سياق فتتقر لها خيوط عنكبوت
منسوجة فوق رأسه ..

يجلس بعيدا على الأرض .. يعيث بالسنانه .. يهرس باصبعه نبلة
تتجول .. لا .. لا أريد أن أسمع .. الرحمة .. هنا .. آه ..
لا أكاد أصدق .. هنا كانت تبط الأعناق الى تلك العمامة الحمراء
الزاهية التي تغطى عقلا عظيما .. تزوغ في بصره سيقان عارية وأيد
متشابكة .. كسامة واحدة .. تشابكت أيدينا في تقديم الزمان يتأمل
المحراب .. كساوة خارقة .. كسا .. ثم تسرب كل شيء من بين
أصابعنا « بكنا » ومن أجل « كسا » .. لم يبق غيرها فقدمناها .

فلاش كبيرا يثيرة كالبرق .. ينهض ويهرول ليكشف آخر صيحة
في عالم أجهزة التصوير .. تتحول الخطوط القديمة في عقله الى
حروف انجليزية يسأل عن الوقت .. لا .. ليس هذا هو الشيء الثمين
الذي كنت أتمناه يترجل لسانه في فك كالصندوق المفلق .. يبحث
عن أشياء ياكلها ... تتصاعد أنفاس من حوله رباحا تدفعه ..
أصواتهم رعود .. يرى الشموع أشباحا .. يحاول أن ينتشل نظراته
من حول ظله الباهت .. تظلم الدنيا من حوله .. قترأى له القبة الكبيرة
تكلمه .. دع الحوائط تدور بك .. احترس ان تهوى الى الأرض ..
ها .. انك تعشق ما نصنعه .. تحترمه .. ولو على أنقاض
ما تعتقد به .. انظر بهدوء .. ها هي شمسنا تتسلل لتداعب وجنتيك
من خلال الزجاج الملون الجميل .. أفق من كابوسك .. أغرق في
أحلامك .. ستظل تسير يمينا الى اليسار وشمالا الى الجنوب وستتوه
بينهما .. فهي طرقنا المتشابهة .. ستجدها في كل مكان .. خطوطا
معتدلة أو حتى معقوفة .. حلق بعينيك ونم .. لست أول أشياعك
النائمين .. ضم أموالك الى صدرك ونم .. لا تخف تلك الحبال
المدلاة .. انها أرجوحة لك .. قفيفتك أرجوحة .. نم .. يقدم
اليه تبال العذراء تحمل وليدها .. نم وسندعوك الى مدينتنا الجيلة
المقدسة على جنب ضفة نهر الأردن .. وقع على الهواء باسمك
.. وقع بغير اسمك .. لا بأس ان كنت نسيت .. غانت في طريقك
الى السبات العميق .. نم وانظر الى .. نم طويلا ..

يستلقى بصره في احضان الأعمدة الرخامية .. يرتعد أمام مراهاها ..
تتراقص في كل منها صور له .. يا الله .. تتحشر ضحكاته في خلايا
مخه .. تنهشها الديدان .. تتجمع حوله أجنحة غريبان وهيبة ..
مناظيرها خناجر سوداء .. يحس أن السماء تطبق فوقه .. تنشب
ذراعاه بالهواء .. يشعر بقديمه نفوسان في بئر بئرولية عميقة
عروقه تتحول الى أسلاك كهربائية .. يسيل دمه دموعا لا تجرى ..
يتصعب عرقه رمادا .. يضطلم بأحد الأعمدة .. وتنفض عليه
الأخرى .. يلوذ بالفرار ...

الإنسان ..

في قصص محمد أبو المعاطي أبو النجبا

د. محمود الحسيني



الإنسان في قصص محمد أبو المعاطي أبو الفجا محور قضايا
الفكرية ، انه دائم التفكير في الإنسان ، والإنسان بالنسبة له
قضية كبرى ، لغز محير يحاول حله ، علامة استفهام كبيرة يحاول
المثور على اجابة ثنائية لها .. ومن هنا يدور التساؤل الملح
لمعرفة كنه الانسان ..

ويمكن تحديد هذه القضايا الفكرية المتشعبة التي تدور
حول الانسان في قصص كاتبنا في قضيتين رئيسيتين ، الانسان
محورها : الانسان الفرد داخل مجموعة نقطة تدور داخل المد
الجماعي ويمثلها مجموعة « الابتسامة الغامضة » . وتدور الثانية حول
تجسيم المتناقضات في حياة الانسان ، والبحث الدائب عن المجهول ،
واكتشاف الحقيقة الضائعة وتمثلها مجموعة « الوهم والحقيقة » . وفي
هذه المجموعة يطرح علينا صورا متعددة من صراع المتناقضات ،
الوهم والحقيقة ، الصواب والخطأ ، الموت والحياة ، الوجود
والعدم .

يستجد الكاتب صوره وقضايا الفكرية من واقع الحياة المحيطة
به ، في مزاجية تامة بين الفكر والواقع . ويصور هذه القضايا
الفكرية في قالب غني ، بحيث لا تطفئ الفكرة على الصورة في مزاجية
رائعة بين الفكر والفن وبحيث لا يشعر المتلقي بجفاف القصة او
معالجتها علاجاً فكرياً على حساب الشكل الفني .

وداخل هذا الاطار الفني المتناسك يتناول الفرد من خلال
الجماعة ، ذواته فيها وامتزاجه بها بحيث يصبح وهو داخل المد
الجماعي اسيراً لفكرة تشبده وتحدد اتجاهه وسلوكه . كل هذه المعاني
نستشفها من القراءة الاولى لقصص : « الابتسامة الغامضة » ، « سحابة
الغباش » ، « السباق » ، « الاسلاك الشائكة » مجموعة الابتسامة
الغامضة . يلح الكاتب في هذه القصص الاربعة على فكرة رئيسية
تتفرع عنها أفكار جزئية تتصل بالانسان وعلاقته بالجماعة والناس
والوجود ومشاكل الانسان وهبوه . وتصبح الفكرة داخل اطارها
الفني هي البطل .. ان الابتسامة الغامضة التي تولد فجأة على
وجوه الطالبات في فصل صابر أفندي في قصته « الابتسامة الغامضة » (1)
هي البطل .. يغرب الجميع داخل هذه الابتسامة الغامضة .. الطالبات

وصابر أفندى ومحيرة المدرسة . الكل حائر أمام هذه الابتسامة التي لا يعرف احد كيف تولد ولا متى تتسع وتكبر ولا كيف « يتحول الفصل كله الى وجه كبير تختلج ملامحه بتلك الابتسامة الغامضة » . . وتفشل كل محاولات صابر أفندى المشهود له بالكفاءة والصراحة والمشهود لفضله بالمثالية . يفشل في معرفة سر هذه الابتسامة .

والبطل الذي يتحرك في قصة « الاسلاك الشائكة » (٢) هو ذلك الشاطيء البشرى الرهيب الذي يخضع لقانون المد والجزر ، ذلك التلاحم الذي تم فجأة بين تلميذات المدرسة وبين شبان وجدوا صباح اليوم الاول من الامتحان النهائي في فناء مدرسة الأطفال المجاورة والتي اعدت كلجنة امتحان لاستقبالهم طوال الاسبوع . .

وكما عجز صابر أفندى بكل قوته وصراحته أمام هذه الابتسامة الغامضة تعجز المدرسة المشهود لها بالصرامة ، ويفشل المسكر المالىء لها في ايقاف ذلك المد البشرى والالتحام الرهيب بين طالبات المدرسة المجاورة « كانت موجة المد تنبثق دائها من قلب الفناء في صورة بنت جريئة تضع رأس الموجة ، تطاردها زميلاتها في اتجاه الشاطيء الصلب ثم تنحصر الموجة » ، وأحيانا توشك البنت أن تقع على الأرض من عنف المطاردة فتبتد لها الايدى تعاونها على الوقوف ، وتنفض عنها التراب . . وتتداخل الموجات كما تختلط الضحكات المرحية ويبدو كما لو كان الجميع يرقصون على موسيقى غامضة . . » .

ويحتدم الصراع في قصة « سحابة الغبار » بين المرأة الحبيبة التي تحمل طفلا صغيرا تنشب به وتدافع عنه دفاعا مستميتا وبين الايدى الممتدة من المجموعة الغريبة المتحلقة بهذه المرأة ، تحاول انتشال الطفل وانقاذه خوفا من هلاكه . وتصبح سحابة الغبار التي تنثرها اقدام هذه المجموعة متنقلة من مكان الى مكان هي البطل . . ويجد الناس فيها شيئا يتعلقون به ، يمتص همومهم ويشغل فراغهم . ويتحول الصراع في قصة « السباق » (٣) بين بطل القصة المشترك في سباق النيل الدولي وبين منافسيه الى صراع بينه وبين النهر من ناحية وبينه وبين المجهول من ناحية أخرى . اما الشريط البشرى الهائل الذي يمتد على طول الشاطيء فهو البطل الحقيقي في القصة ، منه يستمد الارادة والقوة وأملهم يصبح مسئولا عن تحقيق النصر ، ومن أجله فاز بالمرتبة الاولى ومن أجله أودع المستشفى « أنا هو فان قوته يجب أن تبقى دائما في قوة هذا الشريط يشعر أنه هو الذي يصيفه وأنه هو الذي يقوده في طريقه على طول النهر . ان

هذا الشريط لا يمتد ابدا الا حين يكون هناك بطل . ان هذا الشريط البشرى هو ملهمه وهو هدفه من النصر .

ويصنع الناس من « فتى » فى قصة « نائب الرئيس » (٤) بطلا رغم انه لا لشيء الا لانه أعلن ذات يوم انه قرر أن يكف عن التحقين ، وتصبح بطولته من صنع الآخرين لا من صنع نفسه .، ويصبح هذا النصر وهذه البطولة سجننا مخيفا . .

وكما كان الشريط البشرى فى قصة « السباق » دافعا لفوز البطل ومثارا لسخطه فى نهاية السباق فى الوقت نفسه اصبح انتصار فتى فى قصته « نائب الرئيس » انتصارا وهيبا ، مثار سخطه وتبرمه . ولكى يبرهن لنفسه انه صانع هذا النصر ، اشمل ، فى لحظة سيجارة ثم أطفأها بعد قليل .

ونستطيع بعد ذلك أن نضع أيدينا على أهم القضايا الفكرية التى ترتبط بانسان محمد أبو المعاطى أبو النجا فى مجموعته « الابتسامة الغامضة » ويمكن حصرها فى :

✱ المد الجماعى الذى يتلغ فى جوفه كل المحاولات الفردية .

✱ هزيمة الفرد أمام الجموع وتلاشيته فى كيانه .

✱ استعداد الناس لصنع بطولة وهيبة .

✱ قد تصبح الحرية قييدا .

✱ البعض يصنع بطولته على حساب نفسه والبعض يصنعها

على حساب الآخرين . .

✱ ✱ ✱

ويتوه انيسان محمد أبو المعاطى أبو النجا فى مجموعته « الوهم والحقيقة » وسط متناقضات الحياة فى محاولة لتفرد واثبات ذاته . . ويصبح طرفا فى صراع رهيب بين هذه المتناقضات التى تتبدى فى عناوين قصصه : « الوهم والحقيقة » ، « الصواب والخطأ » ، « السائل والمسئول » . . وتصبح الحقيقة هى المجهول الذى يسعى الانسان دائما فى البحث عنه ، وكلما أعمق فى البحث كلما اعمت الحقيقة فى الاختفاء . فبطل قصة « الوهم والحقيقة » (٥) يتنابه احساس مباغت بأن زوجته تحب . . لم يكن متأكدا من شيء بقدر تأكده من أن زوجته تحب « بأن من تحبه ليس هو الصحيح الذى فتحت له أبواب قلبى » .

وهنا يكون الصراع الرهيب بين الداخل والخارج الذى يضل خلاله بطل القصة الصراع بين احساسه الداخلى بأن زوجته تحب ، وبين القرائن المادية التى تثبت عكس ذلك . والصديق الوحيد الذى كان متأكدا من أنه ليس الذى تحبه زوجته قد اختفى فجأة . « حزن زوجتى لا ينتهى ومحاولاتها تجهد محولاتى وصديقى الغائب لا يعود » ولا أحد يعرف الحقيقة « لا هو يعرفها ولا زوجته تعرفها ولا حتى صديقه الغائب يعرفها . وأصبح كشف المجهول هو مسأله الكبرى .

وعندما يلتقى الراوى بزوجة صديقه فى قصته « الزيارة » (٦) تصبح فى وجهه : « ومن يعرف الحقيقة فى هذا الزمن يا سيدنا الأفتدى » . وعلى الرغم من أنه تمنى فى نفسه وهو يجلس مع زوجة صديقه فى بيتها « أن يدخل المنهراوى فجأة فريحه من أن يتعب نفسه فى اكتشاف الحقيقة » فإنه يفاجأ به أمله فى بيتها . وبالرغم من ذلك لا يعرف الحقيقة « الحقيقة تزداد تعقيدا كلما ازدادت وضوحا » .

وفى قصة « السائل والمسئول » (٧) تضع الحقيقة بين الفئة المثقفة التى التحقت بالجيش عقب النكسة وبين الأهل فى القرية . الناس فى القرية يريدون معرفة الحقيقة ، وهؤلاء المثقفون عاجزون عن معرفة كنهها . ويبدو الإلحاح على معرفة الحقيقة فى ذلك التساؤل الذى يتردد خلال القصة « ما هى المسألة إذن » أن الناس فى القرية يبحثون عن الحقيقة .. يتلمسونها من أفواه العائدين من الجبهة .. وفى الجبهة يبحثون عنها فى الظلام فى عملية الاستكشاف التى يقومون بها ..

إن قصص محمد أبو المعاطى أبو النجا تثير أكثر من تساؤل .. نضع أكثر من علامة استفهام أمام الانسيان وحقائق الحياة والوجود .. تختلط الرؤى والأحلام بالحقيقة ، وتضيق المسافة بين الوهم والحقيقة ، الواقع والخيال ، السائل والمسئول ، الصفر بالثقة ، الموت بالحياة « لا يستطيع الليل أن يخفى صوت الموت وحين ترى الموت حقيقة ويصيبك فانت أيضا ترى الحياة » وحين يصبح السائل هو المسئول تلتقى الثقة بالحذر وتوشك المعجزة أن تتحقق ويصبح « الأمل أثقل وطأة من اليأس » .. ولا تقتصر قصص أبو المعاطى أبو النجا على الجانب السلبي فى الانسيان .. فقد يلتقى الضدان .. وتكشف الحقيقة كما فى قصة « الناس والحقيقة » ...



ويستند أبو المعاطى أبو النجا على الواقع لإبراز هذه القضايا الملحة .. وعلى الرغم من أن الفكرة هي البطل ، وعلى الرغم من الالاحاح المستمر على إبراز جانب المأساة في حياة الإنسان ، إلا أنهم لا تطفئ على النواحي الفنية .. أن قصصه تتميز بالتركيز الشديد رغم طولها وتكاد تكون لحظة عابرة أو دفعة شعورية ، يسخر فيها الأحداث لخدمة الموقف الذى يحس الكاتب اختياره .. وفى سبيله لإبراز الفكرة يأتى «الحاح» المستمر على تفصيل الجزئيات الصغيرة وتناولها من كافة جوانبها .. والنصوير الرائع لخلجات النفس وحركاتها الداخلية كما فى قصة «الابتسامة الغامضة» و«السباق» وهما من أروع ما كتب أبو المعاطى أبو النجا ، بل من أروع ما كتب فى القصة المصرية الواقعية بوجه عام .

ويبرع الكاتب فى اختيار الشكل المناسب للقصة .. ذلك الشكل الذى يمزج فيه بين «السر الحكائى» «الحدث» والحديث الذاتى والمونولوج الداخلى. «امتزاجا قويا كما يتضح بوجه خاص فى قصة «السباق» إلا أنه لم يوفق فى الحديث الذاتى الهامس الذى أتى به عن عمد بين أجزاء قصة «الزيارة» فقد جاء أشبه شئ بالتعليق الصريح على الموقف وكشف ما أوحى به ..

وشخصياته تتحرك من الداخل .. وهى كثيرة الحركة كثيرة التساؤل .. تناقش وتحلل وتفكر وتبحث .. تنتش فى داخلها وتبحث فى واقعها الخارجى .. فهى شخصيات مؤثرة فى الحدث مرتبطة به ، وفى خدمة الفكر .. شخصيات قلقة دائمة البحث .. تستثمر الألام من أجل لحظة سعادة ..

أما لفته غشفاة موحية .. يعرف كيف يستخدمها .. وإن كان يثقلها أحيانا بالمبارات التى تحمل معانى فكرية فتصيب القصة بالجفاف الذهنى .. كما يحسن استخدام الرمز الجزئى خلال السياق فتبدو خيطا فى نسيج القصة .. كما ترتبط لفته بنسيج القصة وتصبح عنصرا فعلا وأداة هامة من أدواته الفنية مما يجعل التمثيل لها أمرا شاقا حيث يمتزج الحدث بالشخصية بالرمز باللغة بالحوار ويرتبط كل عنصر بالآخر ارتباطا يجعل من القصة لقطة حية موحية .

الهوامش :

- (١) مجموعة الابتناسية الغابضة — الكتب الماسي — العدد (٣٧) — ص (٤) .
- (٢) الابتناسية الغابضة — ص (١٢٢) .
- (٣) الابتناسية الغابضة — ص (١٤) .
- (٤) الابتناسية الغابضة — ص (١١٢) .
- (٥) مجموعة « الوهم والحقيقة » — قصص مخفارة — ١٩٧٤ — ص (٤) .
- (٦) مجموعة « الوهم والحقيقة » — ص (٤٣) .
- (٧) مجموعة « الوهم والحقيقة » — ص (١٤٤) .



قصة قصيرة

جيب

سيد

حميد

ليلي احمد

تقف ...

ملتصقة الى المكتب الخشبي البارد ، منكسة رأسها ، تصارع
دبعة مثقلة بالقهر والصدق ، تحاورها ... تتوسل اليها كي تتبع
مكانها : -

أقدم استقالتى مدام ...

ترفع رأسها ..

تصطدم عيناها بصورة باسمه . فى برواز لامع ، تحقق فى
محياء المنبسط الهادئ ، وتركز نظراتها فوق ابتسامته المريحة ،
واسنانه اللامعة تستحضر الذاكرة ..

« وأخيرا يا ابنتى ، اتصل المعهد ، ستذهبين غدا للقبالة ؛
سأنذر لله أن أهب زوج عمك سيد حميد ، راتبك الأول اذا تم
قبولك ، فهو رجل دين ورع وصالح ، لقد حقق خلال المشاكل
أمنيته ، وبقي استلام العمل ..

نفسها موزعة يعصف فيها الاضطراب .

كيف سيكون حال أمى ؟ .. لقد كانت قبل عشرة ايام فقط توزع
الحلوى فى بيت سيد حميد القويم ، وفاء للنذر الذى قطعت

✽ ليلي احمد : صحفية بجريدة الوطن ، ومناضلة نقابية مدائمة عن حقوق المرأة الكويتية

على نفسها حال استلامى عملى ، ورائبى .. راتبى الاول لن استلمه أبدا ،
فلقد نذرتة هو أيضا لاحد الاولياء ، بقى ان تنذرنى أنا ! ..
أوف ، لماذا لم يخرس لسانى الملعون ، لماذا لم أسكت على اهانتات
الأستاذ يوسف ، لماذا كان على وحدى ان أتكلم من بين كل البنات ؟ ..
صوت جهورى يخضر الجدران ، والفوافذ الزجاجية ، صوت فى
الفصل الآخر اخترق آذاننا .

همس برعشة : انه .. الأستاذ يوسف .. يا الهى ! ..

هذا ما قاله الدكتور المحاضر لمادة علم النفس ، وأخذ يرتجف ..
ويتعالم ، خطوات ثابتة وقاسية تتجه نحو فصلنا الذى بدأ هو
أيضا يرتبك ، لم يلق التحية ..

التفت الى زميلاتى فى الفصل ، فاذا بالرؤوس تطلعات .. والنظرات
تبلدت ، شاحصة نحو سطح الإدراج ، شيء ما كان يرتجف بداخلى ، لم
أعرف كله ، معنى أن أخفض رأسى مثلهن .

سكون رهيب سيطر على الفصل ، يتفحصنا .. ومربع عينيه
علينا ، واحدة فواحدة ، ثم انطلق صوته ..

— ما كل هذه الألوان ؟ .. لعليكن نحن الرجال لسنا بحاجة
الى اغرائكن وابتداءً من الفد ، لا أريد مساحيق من أى لون ، وتلك
الأصباغ فوق وجوهكن ، لا أتهم .. لماذا كل هذه الدعوة الصارخة
للرجال ، انتن هنا للدراسة .. ولستن فى ملهى ! ..

حاولت عبثا التفاضى .. وبلغ اهانتة ، فشلت .. جمعت
شجاعتى .. خذلتى .. استرددتها ، ببس حلقى .. ارتجفت يداى ..
وقلى تسارعت نبضاته ..

— كلا .. كلا استاذ .. نحن

اقترب من درجهما .. لملم يديه خلفه ، قوس ظهره ، حلق
فى وجهها مبتسما بسخرية .

دأبت على جينهما ..

— نحن يا استاذ ..

قاطعها بصوت حاد : قولى أنا .. تعشى عن نفسك ..

جاهدت فى الا تفقد قواها ، رجلاها تكادان تنهاران .. دارت
عينها بفراغ الجدران المقابل ، وقمتا على عروق رقبة الأستاذ
يوسف المنتخفة لن تخون شجاعتهما .. فركت عينيها . أزاحت
شعرها الى الخلف بعصبية وتوتر ..

أرشد الأستاذ : تملكن بضعة دقائق ، وتفضلن تبديدها في شراء المساحيق ، كل ذلك لارضاء انوثتكن ، بينما في واقع الأمر انتن تتزين للرجال .

احسست بسوط الفقر يلسع ظهري ..

انتفضت خائفة ، حمرة وجهي تحولت الى اصفرار شاحب ، لن اسكت على اهاتنه ، وليكن الطرد جزائي ..

— انها وغري ، لا نضع المساحيق لاغرائكم ، فانت تعرف جيدا اننا .. قال مقاطعا : لا اريد ردا من احد ، التزمين بسا قلت .. اجلسي . غسلني لفترة زمنية ، بنظرات كلها شرر وغضب ، ثم اندفع بثبات نحو باب الخروج .

عاملان هما عمر فترة الدراسة التأهيلية ، التي سأتوظف بعدها سكرتيرة كان المدير العام يتحرقش دوما ببعض فتيات المعهد ، مستغلا فقرهن ، أما الموسرات . فلهن النجاح ، يقدر مدة خدمتهن في مفارته العاطفية ، والمعدمات منهن ، أما أن يدفعن ثمن استبرارهن سقوطا وذلا ، واما أن يفصلن ، فتواجه أسرهن الجوع بعد ذلك ..

المدير الأستاذ يوسف .. شاب في السابعة والثلاثين ، قصير القامة ، عادي الملامح في خديه آثار ندوب الجدرى ، واسع العينين ، يشع منهما الذكاء ، وغرور لا يحد ، سليل اكبر واثري الطبقات الاجتماعية .

كانت فضيلة المشرفة على التنظيف ، امرأة غير فاضلة ، تعتقد الصداقات مع من يشير اليهن الأستاذ يوسف ، ولا يهدا لها بال الا في اليوم الذي تدس فيه الفتاة في سرير المدير .

انت راكضنة بعد خروج الأستاذ يوسف ..

— من كانت تلك التي ارتفع صوتها بوجود الأستاذ يوسف .. تطوعت احداهن : كانت فاطمة ..

وجهت حديثها الى .. ابغقل هذا يتاس .. فاطمة تلك القطعة الحاملة ، تعالى يا ابنتي ، ما الذي جعلك شرسة ، الا تعرفين هذا الذي كنت تشاكسينه ، انه المهندس الكبير الأستاذ يوسف .. ان الحيطان ترتجف من مقدمه ، لا احد يجرؤ أن يتكلم بثقة ، ودون تهمة من مدرسين وخبراء وكثيرة .

— ان كنت قطعة حاملة ، فمخالي تقوم بواجبها عندما يهين كرامتي أي مخلوق ، وليعلم مديرك ، ان حاجتنا الى اللقمة الشريفة هي التي سادت اقدامنا الى هذا المعهد ، كم طالبة فصلت بلا مبرر ، لدرجة ان الاهانة اصبحت « عادة » ، وكنت اريد أن يعلم ان كرامتنا تسبق خطواتنا ..

« آه لو تعرفين ... كنت كالمصلوبة .. عارية » .

✽ أعلم .. أعلم ، لكنه عصبي ، تحليه .. دعيه يقول ما يقول ، وسرعان ما سيرحل .

— ان اكون فقيرة .. هذا لا يعنى أن اسمح بكل شيء .

✽ فاطمة .. قطتى الحلوة .. انت تعلمين انى اعرف الكثير عن ظروفك السيئة ، اسرتك بحاجة الى راتيك ، انت المعيلة الوحيدة لهم ، فى ظل ظروف بائسة ، ووالد متوفى .. عاهدينى على ان تكونى مطيعة وهادئة .. الامر لا يحتاج الا لاطباق شفقتك .

انا عاهدت نفسى وكرامتى ، ألا أسمح بإيذائهما ، ولا تنسى انى فى عداد المفصولات منذ اليوم ، لذا سأقدم استقالتي درأ للاهانة .

اتمسك بطرف عباءة أمى ، الهث خلف خطواتها الراكضة بجنون ، تقف عند البائع اليمنى الطيب ، تتبضع منه للعبد المقبل ، لاخوتى الصغار ..
صرخت : آى ..

يلتصق عقب السيجارة المشتعلة بباطن قدمى ، اصرخ .. آى ..
انفض رجلى بقوة ، أبكى بصوت مسموع .. بطن قدمى الحافية تلسعني ..
جريت نحو أمى .. شددتها من عباعتها ، وفى زحمة انشغالها لم تلاحظ دموعى ، التى غسلت وجهى ، شكوت لها بلغة طفولية .. « طاخ » ..
صفعتنى ، ثم عادت لتعبت ببا أمامها من بضائع ..

— لا وقت لدى أنتها الملمونة .. اخوتك فى الشوارع ، وانت لا تكفين عن المطالب ... بنت الكلب .. اغزبى عن وجهى ، قلت لك فلوسى محدودة ، لا أستطيع شراء عروسة لك ..

تنزوى .. تجلس فوق منصة فكان مجاور ، وتشرع فى بكاء مؤلم صامت ، تضفع رجلا على رجل ، تداعب اللسعة ببضع قطرات من لعابها .. « .. »

✽ شخصيا اقبل استقالتك ، سأعرضها على المدير العام الأستاذ يوسف ..

كان ذلك رد المسؤولة عن قسم الطالبات .

ترفع رأسها مرة أخرى نحو البرواز الذهبى الأنيق ، تحقق فى محياه الباسم تركز على ثغره ، تدقق فى الأسنان اللامعة ..

— اسمعن يا بنات .. سنستغل غياب فاطمة غدا ، سنعلن اضرابا عن الدراسة ، لنحرق الظلم عنا جميعا ، سنعمل على الاتصال بالطالبات

المفصولات والمضطربات للاستقالة تحت طائل الخوف من الفصل والاهانة ،
وسنرفع مذكرة احتجاج على التهديد الدائم بالطرد ، وعلى المعاملة السيئة
للإنسانية .. والشروط الأخرى التى اتفقنا عليها ..

كانت تلك المبادرة الرائعة من الزميلة صبيحة .. التى اشعلت بقلبي
وميض الأمل والاشعاع .. وبدأت تساؤلات الطالبات تنهال ..

— وان عائد الأستاذ يوسف .. ورفض ...

✽ فى حال رفضه .. سنبحث نفسى المذكرة ، للنشر فى زاوية القراء
فى احدى الصحف اليومية .

— وان ركب رأسه ..

✽ لن يركب رأسه ، لأن المعهد يتبع وزارة تشرف عليه . ستهتم
الوزارة بالاضراب ، وستعرف اسبابه .. والأستاذ يوسف ذكى ، ولن
يجعل الأمور تصل الى درجة تهدد سمعته .. مكانته .

— ولكننى .. ! . أخاف يا صبيحة ..

✽ أنت وسواك مهددات بالطرد تبعاً لمزاج الخير ، وفى اية لحظة .
وهذا الاضراب يحتاج الى جهودنا كلها .. لنبعد شبح التهديد المستمر .

— وان جرت الأمور بغير ما نريد . ماذا سيكون مصيرنا .. ومصير
ناطبة .

✽ ائتن لن نتضررن ، لأنه اضراب يضمن جميعنا ، ولن يستطيع
الأستاذ يوسف أن يفصل مائة وخمسون طالبة دفعة واحدة ! .. اما ناطبة ..

قلت مبتسمة : سأتدبر أمرى .. سأرحل الآن .. قلبى معكن ! ..

تجاوزت بالقلب ذكريات الية ، أبعددها الدهر عنى ..

النذر ..

ستحزن امى ، فلن يكون بإمكانها الوفاء بالتزاماتها الكثيرة ، تختلف
الأساليب .. والبالوعة واحدة ، جيب سيد حميد .

« النذر .. سيد حميد ، والقبلة التى انتزعت من شفنى ، فى حوشهم
خلف البيت القديم ، وكنت فى السابعة ، همست لأمى .. رفعت يدها ،
تابعتها عينائى .. انهالت بها على وجهى ورأسى ، وبانتمسال المتهرىء ،
ضربت مؤخرتى ..

— أيتها الكاذبة .. اخرسى ، ولا تقولى لأحد كى لا يقولوا تربية
قذرة ، الحق على أمها التى لم تؤدبها ..

✽ والنعمة به هو ..

رفعت يدها بقسوة اكبر ، ونزلت بها على وجهي .. وباليه الاخرى
قرصت أذني ..

داسنتي اقدام كثيرة راكضة ، أخرجت مخي من تجويفه رأسي ، وراحت
أصابعي تمسك باحثة .
كنت أركض ..

.. نجاة .. وجدت يدا عملاقة تسحبني ، وبخوف عين فار فزع ،
التقطت ملامح وجهه ، عينين تملآن بالرعب ، حملني من نصفي .. وصوت
أمي يغلش رأسي المسكين : « اسكتي .. لا تحاولي الصراخ أو الاستنجاد
بأحد ، أنت .. أنت السبب دائما » .. كان سيد حميد يلتفت يمنه ويسره ..
صرخت .. وضع كفه العملاقة فوق فمي ، كان يسرع الخطى « لا تخافي
يا ابنتي .. أنا مثل أبيك » .. سعد بي السلام الأسمنتية برهبة ووجل ،
هذا هو سطح البيت ، وتلك هي الأسرة ، وقد غرشتها عمتي أول المساء
لتبرد .. أنزلني من يديه الضخمتين ، مددني فوق سريره ، قفزت كالأنثى
المذمور للخاف ، وجلست القرفصاء وضع يده فوق ساقي اليابسة النحيلة ،
صعدت يده .. ركبتني .. تستمر في الزحف ، تصل لفخذي .. يا الهي ! ..
أصرخ ! ! .. أمي ستضربني ضربا مبرحا ، هي دائما تكرر على القول
« الخطأ من البنات ، الله يزول البنات » .

سأسكت .. ولكن سيد حميد ، ماذا يريد من سروالي ..

— لا عم حميد .. ماذا تريد .. الله يخليك لا .. عيب ! .. أنزل
جزء منه ..

— عم حميد ، أمي راح تذبحنى اذا قلت لها ، أتركنى الله يخليك
بروح بالحوش ، بلعب مع بنتك خديجة .

هل أصرخ .. أخاف ان يعمل بي كما أرى أمي وأبي ، فنحن نشاركهم
الغرفة اليتيمة ، لا .. سأصرخ ، يفتقر صوت أمي عاليا : حتى لو لم تكوني
مخطئة ، فاسكتي .. هو رجل ! .. الكل سوف يتهمك ، تنازلي دائما ،
استري .. أمي تقول : « كل المصاييب من البنات » لن أصرخ .. لكن ..
هذه اليد الغليظة الخسنة ، بدأت تنبش في دواخلي .. « بدأت تؤلمنى » ..
بكيت ..

أريد أمي .. لا .. لا .. لا أريد أمي : أرجوك أريد ان
أنزل لألعب ، أبوس أيدك لا تقول لأمي .

صوتان يقتربان ، وتملو ضحكات .. خطوات قادمة على الدرج
الاسمنتى الحظ وجه عم حبيد يمتلىء بالخوف والذعر .. للحظة
يلبسنى سروالى ويخبئنى تحت الملاءة والغطاء الصوفى الثقيل ، وأنا ملتصقة
به . أصل لمتصف جسده ، ويدعى الرغبة فى النوم بهدوء ..

ابتعد الصوتان الانثويان ، وأنا خائفة من الاستجداء بهما ، احداهما
كانت خالتي ، آه .. لا أنسى يوم صفعتنى ، عندما اعارنى جمال الصغير
دراجته الهوائية .

بدأ الصوتان بالاختفاء ، وبدأت يد عم حبيد تعود للعمل .
مكابح السيارة تدفع جسدى للأمام ، تنتزعنى تلك الحركة القوية
من خضم السباحة فى بحر ذاكرتى ..

✽ آنسة غاطمة .. وصلنا لبيتكم ..

— حسنا .. شكر يا عم .. وفى الغد لا تحضر الى .

نزلت بتعب من درجات الباص القليلة ، تاركة خلفى تساؤلات سائق
المعهد .

استقبلت أختى الصغيرة ارهاقى ، ضاحكة .. ناشرة عبير الفرح فوق
موانئى المفاكلة .. المهجورة .. رسمت على شفتى ابتسامة مرة .

— لقد ابتكرنا اليوم اننا وصديقتى .. طريقة نطهى بها ظما
الصيف بالمدرسة .

✽ قولى ما لديك .. هه ..

— كلانا حالتنا « يخزى العين » ضعيفة ، ولا تلك أسرنا
قدرة على دفع مصروف يومية لنا ، فنقوم بملاحقة الفتيات
الميسورات فى فترة الاستراحة بالمدرسة .. ونلاحظ كل من تنترك فى
صندوق الرطبات زجاجتها ، وفيها بقايا شراب ، فعندما تدير
وجهها ، تراقب احدانا الطريق ، وتخطف الأخرى الزجاجاة من الصندوق ،
ثم . ها .. ها .. نتقاسم المشروب بالمعدل .

تهددت .. وقطبت حاجبى ، فقررات أمى ملامحى . سردت لها
ما دار بالمعهد فلطمت خدودها بانفعال غاضب ، وبكت بكاء مريرا
مزوجا بقهر وحرمان امتلا وجهها الطفولى بالدموع ، وبدأت
ترشقنى بسفوفية حزينة من العتاب .

اجتاحنى احساس مارم باليتم ، انكسرت داخل نفسى ،
أخفيت وجهى بيدى ، واجهشت معها بالبكاء .

كان رنين ذلك الجهاز العصري الكريه ، لا يتوقف من النواح ، ركضت الصغيرة نحو نافذة المسألة الضيقة ، فلقد لفت انتباهها عصفور صغير ، حط على النافذة يرتعش من الخوف ، وهو مصناب بمساقه التي تنز خيطها أحمرًا من الدم ، وكان أحد شياطين الثنازع قد طارده .. ليصطاده ..

قفزت الصغيرة من موقعها ، تركت النافذة ، وخطفت سماعة الهاتف ..

— المعهد يريدك على الخط يا فاطمة ..

ارتعبت : لا أريد أن اتحدث مع أى شيطان ..

« لا تخافى .. انه ليس شيطاناً ، يقول انه الاستاذ يوسف .. المدير العام ويخطوات تنتابها رعشة ، واقدام عارية مثبتة بطنها على سطح البلاط البارد ، همسة ، أوصفت به الجراء ليطاردنى حتى فى البيت ، ليستكمل مسرحياته الهزلية ، لن اسمح له بأى تجاوز .. بالم أنا التى فقدت العمل ..

تتضح تلك البجعة الحزينة ، تتوغل فى توقعها ، تخرج هامسة مشفوعة بكبرياء مخنوقة ، ترتكز العينين على العصفور الطريد المرتكز على ساق واحدة ، فوق دكمة النافذة ..

— استاذ يوسف ... أنا فاطمة « قالت ذلك بثبات ، وتشديد على الاسم بلهجة لينية : استقالتك مرفوضة .. لقد قررت أن استمع اليك هذا من حقك ..

صعدت الصورة .. لا أريد رداً من أحد ، التزموا بما قلت .. اجلسى .. كانت رقبة العصفور تشرب نصوصاً أعلى غضن فى شجرة السدر العبالة المزروعة فى حوش البيت بمواجهة النافذة ، وكانت المحاولات الجادة البسيطة ، تشعل لديه رغبة جامحة للنحليق مرة أخرى ، حاول .. سقط .. حاول .. وقف على رجل صحيحة وأخرى تارفة ..

— الباص سيحضر اليك فى الساعة من صباح الغد .. هذا ما التقطته من حديث الاستاذ يوسف .

كرر المحاولة .. ارتفع .. طار ..

كانت الصغيرة تتابع محاولات العصفور ، وبدأ ان شرايتها قد امتلات نشوة ذغدغتنى سماعة خفية .. مسحت على ثنعرها وهيمت ..

لن تشربى من مرطبات الآخرين بعد اليوم .

مَوْشَحْ حَمَامِ الْأَرَاكِ

جمال الأقصرى

على التل غنى حمام الأراك
وهيـج قلبى إلى الذكريات
واشغل فيه لواعج حزنى
وأوقد فيه مطال السبات
وكانت جروحي تغطى بقلبي
فأضحت تنيه كفناد وآت
وميساء كانت خيالاً تهوى
ومازال فينا بقايا سنك

على التل غنى حمام الأراك
وهيـج قلبى إلى الذكريات
بمزمور داود غنسى إلى أن
تخذه الأليف إلى الصلوات
فلم يبرح حتى ولم يبرح نوحى
وزورق حزنى عليه رفاى
وطاراً نشاوى بغير وداع
وضأ فضاء بدون التفات
سأبكي وحيداً إلى أن أراك
فدعنى صيوتا حمام الأراك

وعدت أضمد جرحى كلنى
رجعت لتوى من الفزوات
كيا المهر حين أضل الطريق
وبعدت عليه شعاب الفلاة
وعلقت سببى بقلبي الكسير
ودمعى تهطل فى الطرقات
علام الهديل بصوت شجى
وأنت طليق على الربوات
فانثأت تلقى سماحة روحى
بلهف لقلبك وقلوب ملاك

على التل غنى حمام الأراك
وهيـج قلبى إلى الذكريات

الفجوة

صفاء الطوخى

فى ذلك الصباح ، وكالمادة المكتسبة حديثا ، اقفلت باب الشقة بهدوء ، وسرت حتى المصعد على اطراف أصابعى بهدوء أشد حتى لا اطلق الجيران .. ثمند أيام رن الجرس ليلا ، اتجهت الى الباب بسعادة وقلت للنفسى :

« عظيم هناك من اخترق التقاليد وجاعنى تون موعد سابق » فتحت الباب الموصد بأكثر من مزلاق .. وجدته جارى الذى يقطن بالشقة المجاورة .. قال بالفرنسية فى برود تام وعيون زرقاء غادرتها الحياة منذ زمن :

أسف لازعاجك . ولكن أريد أن أنام ، تستطيعين سماع موسيقاك الشرقية ولكن بصوت منخفض) .

ذلك الصباح تحديدا كان الجو حارا وخائفا حتى بالنسبة لى انسا التى قد اشعر بالبرد عند غروب شمسنا .. فما بالى والفرنسيون الذين تعرفوا الا بما يجعل الصورة معقولة شغيفا ما .

سرت فى الشارع الطويل المتجه الى الميدان ، وإمامى فى المقابل البعيد يقف برج ايفل منعكسا عليه اشعة الشمس ، والشارع من حولى ممتلىء بالبوتيكات ذات الزجاج اللامع حتى البريق ، والناس تسير

بسرعة وحزم غريب يصلنى عبر نقات كمبوب الاحذية الصليبة ..
اوقفت سيدة في الطريق اسألها عن عنوان ، لم تنتظر لتسمع بائى العنوان
وقالت بنفس العيون الزرقاء التى غادرتها الحياة منذ زمن :

« تستطيعين سؤال رجل البوليس » ، ومضت بسرعة في طريقها ،
وكان برج ايفل ما يزال واقفا منعكسا عليه اشعة الشمس لتضفى
عليه مزيدا من الجمال والرشاقة التى تبهر عيون السائحين من شتى
بلاد العالم .

وكمادة كل الغريباء في باريس لا املك الا الانقياد وراء عيني نحو
البوتيكاات وجنونها .. لكن اليوم عيناي تفتقدان البريق ، وجسدى
يفقد تمامها اى حرارة واى دفء .. وابقيت لسذاجتى مقد وصلت
بى مخيلتى الى الحلم الذى تصورت فيه أنه بمجرد وصولى مصر
سأجد الخمسين مليون مصرية فاتحين أفرعهم لاحتضانى ..

آه .. ركم اشعر بالبرد يلسعنى .. اننى على استعداد للتنازل
عن عمرى الذى مضى والذى سيجىء مقابل حزن واحد ... مقابل
لحظة دفء تثبت البريق في عيني .. تولد الحرارة في جسدى وتبعد
العروق الزرقاء في فراعى من مرمى بصري ..

ومجأة سمعت صرخة انماقتى من ثلوجى وصقيعى ، ما هذه
الصرخة التى لم تكتمل ؟ ما هذا العويل ؟ لماذا ازدهم الشارع الباريسى
بهذا الشكل القاهرى ؟ التفت .. وجذته كلبا ، يكمل مرخته ، سيارة
صدمته ومضت بسرعة لتتركه يتلوى ارضا وهواء ، خرج البائعون من
محلاتهم .. النساء يصرخن بكل ما اوتين من عطف وانسانية .. صاحبه
تبكى بكل ما اوتيت من نشييج مخترن وتهرع لطلب الاسعاف ..

كل الشارع الباريسى يهرع ويلتف حول الكلب ، كل العيون
الزرقاء تحتويه ، العيون الزرقاء لم تغادرها الحياة منذ زمن !
والكلب تتلقفه الاحضان .. من حضن الى حضن الى حضن .

نجاة تجددت .. فقدت عينائى البصر من كل ما حولى الا برج
ايفل .. بكل رشاقته يمتد نحوى بحديده المصمت البارد ، ويسير
معتدا خطوة بخطوة يزحف . ويجسم على . يبيتنى بردا وصقيعا .

شهادات :

تبدأ أدب ونقد اعتبارا من هذا العدد في نشر شهادات
لابرز كتاب السبعينيات والسبعينيات . بحيث تمثل كل شهادة
وثيقة ، تحوى الظروف التى يبدع فيها الكاتب ، وانعكاسها
على نتاجه ، وتلقى الضوء فى الوقت نفسه على اسرار عالمه
الفنى ، تبدأ أدب ونقد بشهادة للروائي يوسف القعيد ،
وسوف نسالى نشر الشهادات الأخرى فى الأعداد القادمة .

كل أشجار السبعينيات لاثمر سوى الخنظل

شهادة خاصة جدا

يوسف القعيد

لا أحب الحديث عن السبعينيات باعتبارها عقدا من الزمان يسكن خانات
الفعل الماضى أبدا . عقد مضى وانقضى واحتل مكانة على جدران ذاكرة
الإنسان وراح يبحث لنفسه عن مكان على خريطة تاريخ مصر أو عن زاوية
فى أرغف « الأرشييف » .

أتحدث عن السبعينيات التى مازالت حاضرة وممتدة وموجودة فعلا .
رغم أن من صنع كل سلبياتها قد راح . ذهب ولكن رموزه ورجاله مازالوا
يجلسون على خشبة المسرح . لقد فطنها وراح وأصبح زمانه أمسا .
ولكن رجال الأمس مازالوا فى حالة صراع مستتيت مع ما يمكن أن نسبهم
رجال اليوم . صراع من أجل البقاء ومن أجل الاستمرار . أن الأمس يحاول
خنق اليوم ومنعه من أن يكون له غد يخرج من رحمه . وتلك هى مأسوية
الحديث عن عقد السبعينيات العقد الذى مضى بحسابات الماضى والحاضر
والمستقبل ولكنه مستمر وممتد وبقا بحسابات التأثير والتأثر والتفاعلات
اليومية .

على المستوى العام ارتفع عقد السبعينيات حتى لامس مشارف أكتوبر
العظيم . ولكن عندما جاء الجذر الذى يعقب المد . خاصة عندما لا يعتمد
هذا المد على الجماهير العريضة . صائفة أى مد حقيقى . عندما جاء
هذا الجذر اكل فى مجيئه كافة الأشياء التى كانت فى طريقها الى التحقق بكافة

الاحلام المشروعة . ولذلك فهو العقد الذى جمع كل التناقض . فى سنواته الثلاث الاولى راينبا على البعد — وللحظات قصيرة فى عمر الامم والشعوب خلق اكتوبر عندما تفجر وادى النيل . ولكن العقد نفسه فى سنواته السبع التى تلت السنوات الثلاث الاولى . حقق حلم سيدنا يوسف بالكامل مع تعديل طفيف فى علاقات الارقام ببعضها البعض . فى رؤيا يوسف سبع اكلت سبعا . ولكن فى عقدنا سبع اكلت ثلاثا . وقسم العقد بالسلب كثيرا من التصنيفات لما كان قائما بالفعل . وصفت حتى ما كان فى دائرة التمنى ودائرة الحلم ودائرة الامنيات .

انه العقد الذى — قبل أن يتنصف — لم يكن فى مصر اوبرا ولم تكن فى مصر مجلة ثقافية واحدة ولم تكن فى مصر حرية نشر قوية وهو العقد الذى خلق جيلا بديلا من الابداء قصار القامة صغار الموهبة . كائنات نعم . كتاب برقيات التأييد والاستنكار والشجب والادانة . ويأبى العقد أن يودع مصر الا بالتناقضات قبل أن ينتهى بسنوات ثلاث كانت الصلحوة ، والهزة ، والانفجار . كانت الارض وكان الرجال وكان الهدير ، وقبل أن يودع العقد مصر ويبضى كان الرجل الذى رأى اكتوبر على البعاد قد سافر الى ديار شقيقة يفتصبها العدو . سافر وعاد . قدم كل ما لديه وعاد . عاد ليفرض على بر مصر ، وللمرة الاولى ، وصفا لم يحدث من قبل . حاول أن يلوى عنق الوطن وأن يحنى الرجال وأن يقهر حتى هواء الحقول . وأن يجعل التعاليم مع العدو جزءا من بنية الوطن . ولكن كل هذا سقط وانتهى حتى قبل أن يتركنا هذا العقد الغريب ويسافر الى خانات التاريخ .

فى عقد السبعينات تعرضت مصر لحالة من قلب القيم . وازدواج المعايير . الانفتاح البضائعى والاستهلاكى قد أصبح انفلاقا رهيبا فى ميدان الفكر . وحراس الحدود وخفر الجمارك أصبحوا يطاردون كلمة فى الرأس ، وخاطر فى الذهن ، واحساسا فى الصدر ، ولكنهم فتحوا ابواب الوطن كلها مباحة مستباحة امام كافة الاشياء والمنوعات طالما انها لا علاقة لها بحقول الفكر .

والاشقاء العرب ، رفاق الرحلة والمصير والسدم أصبح الهجوم عليهم الورقة الاولى فى ملف رجال اعلام النظام . لكى تصبح من جوقه النظام ومن أهل الثقة فيه اشتهم عربيا أولا ثم تعال. لننكلم . هكذا كن النصخ . والعدو أصبح صديقا لهم والشقيق أصبح عدوا وسبنا لأول مرة عن الهجوم على دولة شقيقة . جارة وصمدية . كانت حرب ١٩٥٦ ولكن بالعكس . قمناس بها بحق . لان اسرائيل ابلغته أن ثمة مؤامرة لاغتياله فقرر القيام بحرب الثايب .

جاء المغابرون والنهابون والنهابون من كل بلاد العالم . اخفوا ولم يعطوا نهبوا وسافروا .

وذهب كاتب الى احد كبار المسؤولين لكى يشكو له من وضع متعب في عمله . وقبل ان يتكلم الكاتب الشاكى . سألته هذا المسئول الكبير :

— هل سافرت الى اسرائيل .

ورد الكاتب ببساطة

— لا ..

وقبل ان يسأل عن العلاقة بين السفر الى اسرائيل وتقديم الشكوى ، قال له المسئول :

— لم تذهب الى اسرائيل وتحضر لتشكو .

وقبل ان يستوعب الكاتب الموقف كان المسئول يقول له رافعا يده بطريقة تقليدية في منتصف المسافة بينها .

— المقابلة انتهت ..

المخزن أن هذا المسئول في نفس مكانه ونفس مكتبه حتى الآن .

وفي عقد السبعينيات أصبحت مواكب الرئيس بالالوان الطبيعية ، وأصبح تلفيق التهم للشرقاء بالصوت والصورة وفي هذا العقد يقتل ما لم يقتل في تاريخ البشرية كله عن الحرية والديمقراطية وأرتكب في سجون هذا العقد ضد الوطنية ما لم يرتكب من قبل . وعرفت مصر شهداء بسبب التعذيب . وفي هذا العقد أصبح الحديث عن الحياة السهلة والرخاء والحلم الغربى القادم عبر البحار يطرق أبواب مصر طالب الاذن بالدخول كلام كثير . أكثر من مياه النيل ومع هذا اتسعت مسافة التفاوت الاجتماعى وأصبحت سماء مصر تظلل تحتها من يسكن قصرا ومن يسكن قبرا . وكنا نقول في منتصف السبعينيات أن فقراء مصر يزدادون فقرا وأن الاغنياء يزدادون غنى ولكن في سنواتها الاخيرة اكتشفنا أن الفقراء يموتون بسبب الجوع والحرمان وأن الاغنياء يموتون بسبب الخنبة .

ذلك جانب من الصورة فقط فعقد السبعينيات هو الذى شهد اكبر قسدر من المقاومة الشعبية فهو عقد ثورة يناير ١٩٧٧ وعقد ثورة « الماستر » حيث جاءت مجالات الاحتجاج الوامى والمنظم وهو عقد لجنة الدفاع عن الثقافة القومية وهو عقد لجنة الدفاع عن الحريات وهو عقد لجنة مقاومة السينما الصهيونية في مصر وهو عقد لجنة مناصرة الشعبين الفلسطينى واللبنانى . وهو عقد رفض بيع هضبة الاهرام ورفض بيع تليفزيون مصر ورفض بيع مؤسسة السينما المصرية . ورفض تحويل مياه نهر النيل الى « نيوزمزم » وهو عقد بطولات معرض القاهرة

الدولى للكتاب . وهو عقد رفض التطبيع مع العدو الصهيونى وهو عقد التواصل الشعبى المصرى العربى وعقد الارتباط الحميم بالقضية الفلسطينية والارتباط بقوى التقدم فى العالم كله .

وقد حدث هذا فى مواجهة نظام الحكم الذى كان معاديا لكافة هذه المعانى . وهذا يصور البطولة الفعلية .

انتقل الآن من العام الى الخاص ..

فالمسافة بينهما لا وجود لها اصلا ..

فى سنوات العقد الاولى أصدرت اخبار عزيزة المنيس ، البيات الشتوى ، ايام الجفاف ، طرح البحر .

حزينا سأحدث عن هذه الأعمال التى صدرت . ذلك ان الصمت تجاه هذه الأعمال قد تقوى حدود الاهمال وتخوم الانشغال الى حالة من التجاهل المتعمد . سأحدث عن الأعمال التى صدرت . والتى جاء الضوء الكاشف اليها من بعيد . من خارج الوطن . من خارج مصر ، ذلك ان الوطن نفسه كان قد تحول - ولايزال حتى الآن للأسف - الى قطعة عجوز همة لا عمل لها سوى اكل أبنائها بدون رحمة والابناء انفسهم تحولوا الى حالة هستيرية من نهش الآخرين . ياكل بعضهم لحم البعض الآخر . وعندما لا يوجد الآخرون كانوا يقومون بعملية نهش الذات .

هذه الأعمال التى صدرت فى سنوات السبعينيات الأولى كانت تنوعات مختلفة على لحن بكائى . كنت أقف مصابا بحالة من الفزع أمام صدمة يونيو ٦٧ . هذه الصدمة التى جعلت حلم زمانى وحلم جيلى يتناثر ويتفتت فى كل مكان . كنت أحاول جمع فتات الضوء ، ضوء السنينيات المتناثر قبل أن يقوه منا إلى الأبد .

« فى الأسبوع سبعة أيام » قصة طويلة تتحدث عن أكتوبر الحلم ، أكتوبر المشارف البعيدة ، أكتوبر الصحوة ، أكتوبر الخفقة . ولكنى عدت الى نفس الحدث بعد ذلك فى : « الحرب فى بر مصر » أتكم من جديد عن الشهداء وعن المستقيدين . عن صناع ما جرى وعن الذين استفادوا منه عن الدم الذى روى التراب الوطنى وعن الذين حولوا هذا الدم وذلك التراب الى مشروعات استثمارية . وأتكم أيضا عن أن العدو لم يكن أمام المقاتلين فقط . كان العدو فى الخلف . ان الدرس الذى لم نتعلمه من هذه الحرب . أن كل رصاصه انطلقت باتجاه العدو الأمامى كان لابد من وجود رصاصه أخرى مثلها تماما تطلق الى الخلف .

كانت المسافة بين حرب تحرير التراب الوطنى التى جرت فى ميادين القتال . وحرب تحريك القضية والتى جرت فصولها عبر أسلاك التليفونات وفى الغرف المغلقة . هذه المسافة كانت طويلة وكانت كافية لى تبعد حلما من أحلام الوطنية المصرية فى هذا العقد . حلم أن يحمل المصرى سلاحه وأن يحرر تراب وطنه بالسلاح وأن يضع مقولة : أن ما أخذ بالحرب لا يمكن استرداده سوى بالحرب . يضعها موضع التنفيذ .

يحدث فى مصر الآن : كتبها وعينى على هذا التدهور الذى جرى . كان الجزر قد أصبح كاسحا وعندما شاهدت المعونة الأمريكية تظهر فى قريتى وعندما أدركت خطورة تأثير الحلم الأمريكى . . وعندما قرأت لمن يقول : ن استقبال نيكسون فى مصر كان بمثابة استفتاء على مستقبل أمريكا فى المنطقة أمسكت القلم وكتبت . كتبت أدبا يواجه اللحظة ولا يهرب منها . نشرت الرواية على حسابى . . بعد الظروف التى واجهتها وبعد أحجام دور النشر عن نشرها . قراها « مثقفوا العالم الثالث » اتصد مثقفى المقاهى والبارات ولحظات نصف اليقظة وكل الغيبوبة . قالوا انها منشور سياسى وليست رواية .

عندما جاء أحمد المدبنى الكاتب المغربى المعروف الى مصر وجلسنا نتكلم اقترح الرجل — بدلا من الحديث فى سير الناس أن نتكلم فى قضية نثيرها . واقترح أن نتحدث عن رواية « يحدث فى مصر الآن » من زاوية محددة : امكانات الإبداع الأدبى فى مواجهة زمن ردىء وظروف صعبة .

استنكر « عبده جبير » الفكرة . رفضها ووقف وقال كيف نناقش أسوأ رواية لبوسف التعيد ؟ ! لم يكن موقفى هو الدفاع فليست نيتها . على الأقل قلت كلمتى بأكبر قدر من الصدق . كان الموقف هو الحزن والسبب ادراكى التام أنه لا أحد منهم يقرأ . وأن المسألة مسألة أحكام عامة يتوصل اليها البعض ويستريح لها الآخرون وتضى الحكاية .

الوحيد من أبناء جيلى الذى تحمس لهذه الرواية وكتب عنها مقالا لا توجد لدى نسخة منه الآن لأنه نشر خارج مصر كان صنع الله إبراهيم . واعتقد أن ذلك موقف كبير منه لأنه كبير . والوحيد من الذين يكتبون فى صحف ذلك الزمان الذى كتب عنها كان علاء الديب ثم لا شئ سوى الصمت . . حتى علاء الديب فقد قرر أن يقابل الأعمال الأخرى التى صدرت بصمت أيضا .

أعود بذاكرتى الى « باتوراما » هذه السنوات العشر . اكتشف أن موقف الحليف كان متطابقا فى جوهره مع موقف العدو . . وأقارن ذلك بواقعة محددة : بعد نشر ترجمة روايتى الحرب فى بر مصر الى اللغة الروسية فى موسكو بأسبوعين . كان مندوب جريدة الوطن الكويتية يسأل الكاتب

السوفييتي الكبير جنكيز اتيماتوف عن الأديب العربي وقراءاته فيه . وتحدث الرجل عن روايتي وذهلت . لأن الرجل قرأ . في حين انه لا احد يقرأ من الذين نلتقي بهم هنا كل يوم . أولئك الذين لا عمل لهم سوى طحن الكلمات والعموم في بحار من الظواهر الصوتية اليومية .

على المستوى الشخصي علمتني سنوات هذا العقد الذي مايزال موجودا فعلا انه لا أمان سوى في غرفة مكتبي . لا أمان على نفسي الا بعد التكدس من اغلاق باب المكتب جيدا . ولا تعرف الابتسامة طريقها الى وجهي الا وهو مخفون بين دفتي كتاب ولا أشعر انني أقف فوق تراب الوطن الا عندما أمسك القلم وأكتب .

كان هذا العقد أكثر عقود جيلنا وجعا مازالت قضية الارتباط بالآخرين الوجود الذي لا علاج له . يخلو زماننا من التآليف ومن دماء الآخرين . كل زائر جاء ويجيء الى هذا الوطن تصيبه حالة من الذهول بسبب ضخامة الحركة الوطنية ولكنه عند الدخول في تفاصيلها الصغيرة . يهمس في أذني :

— كيف تصنعون هذه المعجزة وأنتم على المستوى الفردي كل واحد منكم بين أسنانه قطعة من لحم أخيه ؟ !

ولأننا جميعا لم نواجه هذه القضية فقد أوصلتنا الآن الى مازق البحث عن الخلاص الفردي في زمن لا يوجد فيه سوى كل أشكال الخلاص الجماعي .

روايتي الأخيرة « شكواوى المصرى الفصيح » رواية من ثلاثة أجزاء . الجزء الأول « تولى الأغنياء » وقد صدر في سبتمبر ١٩٨١ والجزء الثانى صدر أخيرا . والجزء الثالث والأخير انتهت منه ولم ادفع به الى المطبعة بعد . صدرت هذه الرواية وكأنها لم تصدر .

وقد تصورت أن الظروف التي صدرت فيها هي السبب . فقد نزلت الى الأسواق قبل مذبحة سبتمبر بيومين فقط قبل أن يسجن العقل المصرى . ثم صدرت منها طبعة ثانية في بيروت فكأنه لم يصدر . . واحترت في سبب هذه الظاهرة الغريبة . ولكن — وبعد نشر كتاب خريف الفصيح لمحمد حسين هيكل وفيه استمارة منها . أصبح كل من يقابلنى يسألنى :

— هل لك رواية اسمها : شكواوى المصرى الفصيح ؟ ! أين أجدها وبكم ؟ وإين الجملة التي ألتشهد بها في خريف الفصيح ؟ !

إن الحكايات من هذا النوع . تبدو مثل الهم على القلب وهي ليست حالات فردية . وانها هي حالات عامة تثير مسألة أساسية وهي المواطنة . ماذا تعنى هذه المواطنة ؟ اننى أقف طويلا أمام هذا المعنى بتناجى متعددة . ماذا يعنى الوطن لنا جميعا ؟ ربما يعنى جمع الملايين بالنسبة للبعض ولكنه يعنى

للمثقف الذي لا يملك سوى قلة فرصة تحقيق ذاته وجوهر هذه الفرصة هو الفعل والقول والكتابة .

نهل يتحقق هذا للجميع ؟ هل يتحقق لدى الدولة ؟ هل يتحقق حتى لدى المعارضة ؟

اسأل ولا اجيب واكتفى بالنماذج فقط . . واقول :

أى وطن هذا يفتال أبناءه ؟

لقد اختلف كاتب مثل يوسف ادريس مع الدولة فاصدرنا جميعا حكما باغتياله . استقطناه من كلفة الحسابات واعتبرناه كله لم يكن . فى هذا العام يكمل يوسف ادريس ٣٠ سنة على صدور مجموعته القصصية الاولى « أرخص ليالى » ومع هذا فان صحيفة عراقية هى جريدة الجمهورية وكاتب عراقي هو عبد الستار ناصر احتللا بهذه المناسبة . وعندما قرأت ما كتبه عبد الستار ناصر سألت نفسى :

— من قتل يوسف ادريس فى مصر ؟

• ولم اجهد أى اجابة •

أى وطن لا يفكر فى منح الامان لفكر كبير يسكن تلافيف مخى منذ ربع قرن هو جمال حمدان . اقول يمنحه الامان لا ان يمنحه جائزة فانا لا احترم جوائز هذا الزمان ولا احترم من يحصلون عليها .

أى وطن تشن فيه حملة ضد كاتب مثل الدكتور لويس عوض ولا يناقش فكره . لا نقدم رؤيا فى مواجهة رؤيا ولكننا نعود الى القرون الوسطى .

أى وطن لا يمكنه الان اعادة نشر مقالات كاتب تنشر فيه قبل نصف قرن مضى •

أى وطن يهاجم فيه كاتب مثل حسين احمد امين لجرد انه يطرح القضايا بشكل جديد ومبتكر • أى وطن تصدر فيه أول قصص منشورة فى كتاب لحمود الوردانى ويوسف أبو رية فى انجلترا قبل أن يحدث هذا فى مصر أولا •

ليس الوطن هو المسئول • ولكننا جميعا مسئولون ولا استثنى احدا • لا استثنى احدا • لا استثنى احدا ولا حتى نفسى •

سأكون سعيدا لو ادركت اننا نعيش الآن فترة انتقالية .
اننا نخرج من قبو مظلم الى رحابة جديدة وفي كل صباح احاول
أن اطمس هذه الحالة ولكن كل الصباحات تخذلني وتتخلى عني وكل الايام
تخونني وحتى هذه المرحلة الانتقالية تتعامل معي بالمقولة القديمة : خطوة
الى الامام وعشر خطوات الى الخلف .

حالة من الحصار . ولان الفعل في الواقع ما يزال مستحيلا فلا يوجد
امام سوى بديل وحيد هو فعل الكتابة لا خلاص سوى بالامساك بالقلم
والكتابة في بعض الاحيان لا يهمنى ماذا اكتب بقدر ما يهمنى فعل الكتابة
نفسه . ان احرك القلم على الورق . ان هذا الفعل بديل الجنون
وهو العصمة الوحيدة التى تمنع الانسان من الانتحار .

اكره الفردية ولكنها علاقة هذا الزمان الوحيدة . وهرويا منها
لا خلاص سوى بالقلم والاوراق .. ولكن الحياة السحرية التى تسلمتى
نفسها كلما كتبت ..

الشيء المؤكد ان اشجار السيمينيات مازالت واقفة ..



فصل من رواية صنع الله ابراهيم الجديدة

بيروت .. بيروت ..

كانت المشاهد الاخيرة للفيلم تمثل عملية انسحاب القوات الاسرائيلية من جنوب لبنان ، وحلول قوات الامم المتحدة محلها. واقترحت على انطوانيت البقاء هذا المشاهد ، والوقوف بنهاية الفيلم عند الاحتلال الاسرائيلي لنهر الليطاني . وقلت ان هذا الحل سيرتفع بالفيلم من مجرد تسجيل للاحداث ، الى مستوى الرؤية المستقبلية . فاسرائيل وجدت لتمو وتنسج وتبتلع . واذا كانت قد غادرت لبنان سنة ١٩٧٨ بعد ثلاثة اشهر من الغزو ، فانها تركت مكانها « قوات حلف الاطلنطي ذات القبعات الزرقاء » على حد تعبير القادة الاسرائيليين انفسهم ، كما انه لا يوجد ما يمنع عودتها في اى لحظة .

وافقتنى انطوانيت على هذا الراى ، واتفقتا على ان اعتكف في منزلى يومين او ثلاثة ، انهى خلالها بن كتابة التعليق المطلوب .

تركتها تقوم بلف البكرة الاخيرة من الفيلم ، وعدت الى المنزل ، لم يكن وديع قد عاد بعد من عمان ، فاخضت حماما . واعدت فنجانا من القهوة . وجلست اتصفح الاوراق التى دونت فيها مشاهد الفيلم . سجلت بعض الملاحظات ثم نحتت الاوراق جانبا . واعدت عشاء خفيفا تناولته مع علبتى بيرة . ثم لجأت الى الفراش .

كان نومى خفيفا مضطربا . وشعرت بعودة وديع في الليل . وبخروجه في الصباح . ونهضت أخيرا متثاقلا . فاططرت ووقفت ادخن في الشرفة . ولاحظت ان الشوارع هائبة تماما ، والحوانيت مغلقة . ثم تذكرت ان اليوم يوافق عيد الاستقلال .

جلست الى مكتب وديع ، لكى لم اجد حسابا للعمل . جذبت التليفون وأدريت رقم ليا . واستمعت الى الجرس يبق طويلا . ثم وضعت السماعة ومضيت الى غرفتى .

ارتديت سترتى . واطبقت على وجود جواز سفرى فى جيبها الداخلى . وأحصيت ما معى من نقود فوجدتها لا تزيد على مائتى ليرة . ثم غادرت المسكن .

اتجهت صوب الحمرا ، عبر شوارع أوشكت أن تخلو من المارة . وعندما بلغت الشارع العتيد ، مضيت من أمام الوبى ، والمونيفيك ، ثم سينا الحمرا والرثشو . ووقفت على ناصية الرد شو اتابل مقهى المودكا على الرصيف المقابل .

عبرت الطريق ومضيت من أمام المودكا . وواصلت السير حتى كانيه دى لايبه .

دفعتم الباب الزجاجى ونظلت . جلست على مقعد من الجلد الصنماى . وأحضرت لى فتاة غارقة فى الاصباغ ، فنجاتا من القهوة العربية .

احتسيت القهوة مع سيجارة وأنا اتابل الرواد القليلين . ثم دفعتم حسابى وغادرت المقهى . اتجهت بيسارا ومشيت على مهل . مررت بجريدة النهار ومصرف لبنان . وبلغت ساحة برج المر ثم أشرفت على مطلع جسر غؤاد شهاب .

عبرت حاجزا مهجورا من البراميل الى حى زقاق البلاط . وبست المنطقه كلها مهجورة تماما . ولم يلبث الطريق أن انحدر بى جهة اليسار . واعترضتى حاجز وقف عنده بعض المسلحين الذين لم اتبين هويتهم . لكنهم لم يعباوا بى ، فاجتزته . وبعد قليل القيت نفسى فى ساحة رياض الصلح . اتجهت يميننا وولجت ساحة الشهداء .

بعت الساحة الرئيسية لبيروت القديمة ، محاطة بالاطلال من جميع الجوانب . كانت المنازل القديمة ، التى يعود أغلبها الى ايام الاتراك ، لا تزال قائمة . لكن نوافذها وابواب حوائيتها تحولت الى كوات مظلمة تغلغلها قضايب ملتوية من الحديد . وفوق الاسطح خيمت بقية من هياكل اعلانات النيون ، التى كانت تحيل الساحة فى الليل الى شعلة من الاضواء ، ميزت منها آثار اعلان عن بيرة « لفيذة » ، وشكولاته « غنهور » الى جوار زجاجة كوكاكولا .

وبالرغم من ذلك ، كانت الساحة تشفى بالنشاط . فلها المأبىة المهذمة ، أصطبغت العربات الخشبية المحملة بكافة انواع السلع ، من ملابس

واحذية وأواني مغزلية ، وأدوات كهربائية . وفي مداخل بعض الحوانيت المهدمة ، جلس الصرايون ، وأشرمت على هذا كله عدة مدرعات تحمل شارة الردع .

ظفت حول الساحة بحثا عن زقاق به بائع للكتب الأجنبية المستعملة ، تعالمت معه في زيارتي السابقة . وولجت زقاقا قام عند مدخله حائوت للسجائر والصحف والمجلات . واجتذب بصرى ملصق كبير الحجم على الحائط المجاور للحائوت ، يتألف من صورة فوتوغرافية مكررة عدة مرات للجزء الأعلى من امرأة عارية ، أحاطت بفراغها الإيبن رأس رجل عار ، انحنى بفيه فوق أذنها . كان شعرها مبعثرا حول رأسها ، وقد قرجت شفتيها ، وأغمضت عينيها . وأعطى تكرار الصورة الإيحاء بهذه اللحظة الممتدة المتجددة .

تأملت الصورة طويلا . وتبينت أسفلها سطرا من الكتابة الدقيقة ، فندوت منها . وامكننى أن أميز الكلمات المطبوعة بالانجليزية : « الأورجازم استجابة يفرد بها الإنسان . فلا تعرف الحيوانات الثديية الأخرى ، خلال الجماع ، لحظات مماثلة من الذرى الحادة . »

استغرقتنى تأمل الملصق ، فلم الحظ الاصوات التى كانت تنبعث من باب مظلم فى نهاية الزقاق ، الا عندما خرج منه عدة رجال ، متواضعوا المظهر ، مرة واحدة . ولم البث أن ميزت فيها تأوهات أنثوية ، ثم أدركت أنها تنبعث من صالة للعرض . ومن خروج الرجال وغياب أبة لافنة ، استنتجت أنها صالة رخيصة تعرض أربا الأفلام الجنسية .

اجتزت الزقاق حتى نهايته ، فالتفتى عند مفترق ثلاثة شوارع ، يطل عليه حائوت معلق يحمل اسم « صيدلية الجيبيل » . ولم أنقبه الى مغزى الاسم الا عندما طالعنى على الجدران . فى ملصقات صغيرة الحجم ، الوجه القاسى ذو العينين المجنوتتين لزعيم الكتائب . وأدركت أنى دخلت المنطقة الأخرى دون أن أدري .

أوشكت أن أعود أدراجى ، عندما توقفت الى جوارى سيارة سوداء ، فتح باباها الجانبيان فى لحظة واحدة . وفى اللحظة التالية كان ثسة رجالن يحيطان بى ، ويمسكان بفراعى ثم يدفعاننى الى المقعد الخلفى للسيارة . وعلى الفور قفزت السيارة الى الامام ، وانطلقت فى سرعة فائقة ، وعجلتها تحدث صريرا حادا .

وقبل أن أتبين وجه أحد من ركاب السيارة ، استقرت عضابة سميكة فوق عيني ، عقدتها أصابع مخربة فى قوة خلف رأسى . وامتدت الأيدى الى جيوبى وأسفل أبطى وخلف ظهري ، وبين فخذى ، وأعلى الجوارب

توتر جسدى فى انتظار ضربة ما . وخطر ببالي ائى فى وضع افضل
من مرة اعتقلت فيها ، ووضعت فى سيارة مماثلة الى جانب السائق ، ثم
انهالت الضربات من الخلف فوق عنقى ورأسى .

أبطلت السيارة ثم توقفت ، وسمعت صوت فتح أحد ابوابها . وتحرك
الجالس الى يمينى وهو يشدنى بعنف الى الخارج .

تعثرت وكدت أقع لولا أن أحدهم سقننى من الخلف وهو يسبنى .
ثم أمسك بذراعى الايسر ، وجرنى جرا عبر أفريز ضيق انتهى بعدة درجات .
سرنا قليلا بعد ذلك . ثم سقننا درجتين أخريين وواصلنا السير . وبعد
قليل هبطنا درجا طويلا ومشيناً فى مكان رطب تردد وتمع أقدامنا فيه عاليا .

توقف مرافقوى ، وسمعت صوت مفتاح يدور فى قفل ، ثم لفح الهواء
البارد وجهى . تخلت عنى الايدى التى كانت تمسك بذراعى . ودفننى
أحدهم الى الامام بعنف ، فكدت أقع على وجهى . ثم سمعت صوت اصطفاق
باب قريب ، وأقدام تتعبد .

جمعت فى مكائى ، وارهفت حواسى لاتبين اذا كان هناك احد على
مقربة . كانت يداى حرتين ، فرمعتهما فى تردد الى وجهى . وعندما لم يتعرض
لى أحد انتزعت العصاة عن عيني مرة واحدة .

مرت ثوان قبل أن أتمكن من الابصار . والفيتنى بفردى فى غرفة
مستطيلة ، عالية السقف ، شبه مظلمة ، يتسأل الضوء اليها من كوة قرب
السقف ، تعترضها قضبان حديدية . كانت الغرفة عارية من أى أثاث ، وليس
بها ما يدل على هوية المكان أو أصحابها . ورايت فى أقصاها بضع صناديق
من الكرتون . تقدمت منها، فوجدتها فارغة . وكان أحدها يحمل اسم مسروق
أميركى للتنظيف .

بحثت عن علبة سجائرى فلم أجدها . وتبينت أن جيوبى كلها خالية .
وأن ساعة يدى انتزعت منى . وقدردت أن الوقت يقترب من الثانية أو
الثالثة .

مضيت الى الباب ، فالفيتنه من الحديد المثين . انحنيت على ثقب
المفتاح ، ووضعت عيني عليه . لكنى لم أميز شيئا فى الخارج ، بسبب
قلة الضوء . أبعدت عيني والصفت أذنى بالثقب ، فلم أسمع شيئا .

ابتعدت عن الباب ، ومشيت حتى طرف الحجرة ، ثم استقدرت ومشيت
حتى الطرف الآخر . جعلت أذرع الغرفة جبهة وذهابا الى أن شعرت بالتعب ،
فاتقنعت الأرض العارية ، مسندا ظهري الى الجدار . وسرمان ما تسلكت
الطوية الى جسدى ، فقممت واقفا . ومضيت الى الباب . ووضعت أذنى
على ثقب المفتاح وأصغت السمع .

التقطت اذنى اصوات اصطفاق ابواب ، ووقع اققدام وصيحات
مبهمة . واقترب وقع الاقدام ، ثم سمعت أحدا يقول محتدا : « العكروت
كان عم بيتوص علينا » . ورد عليه آخر قائلا : « ولاك شو بذك منها ؟ الف
بنت بتتنى ظفر اجرک . » وجاعنى صوت ثالث فى لهجة آبرة : « عندك أبر
حزبى ؟ » واشتبكت الاصوات ببعضها فلم اميز منها حرفا . وما لبثت أن
خفتت تدريجيا وابتعدت .

اعتدلت واقفا ، فلبحت مفتاحا للنور بجوار الباب . وكان ثمة مصباح
كهريائى يتلوى من السقف . ضغطت المفتاح عدة مرات دون جدوى .
واشدت احساسى بالبرد ، فقفزت عدة مرات ثم قمت ببعض التمزيكات
الرياضية الى أن شعرت بالتهب .

كان هناك ركن وحيد فى الغرفة بمنأى عن تيار الهواء المنبعث من
الكوة ، هو ذلك الذى شغلته صناديق الكرتون . مضيت اليه ، وأقبلت
أحرك الصناديق وأنقلها الى ركن آخر . ثم ضغطت أحدها بين يدى
ووضعت على الأرض وجلست فوقه . وفعلت المثل بصندوق آخر ووضعت
خلف ظهري .

استمتعت بشئ من الدفء الى أن هبط الظلام ، وتشيع الصندوقان
برطوبة الجدران والأرض . ولم تلبث البرودة أن تسللت الى عظامى .
ولم يندنى انكماشى على نفسه . وبعد قليل استولت على رغبة شديدة
فى القبول .

كنت أعرف بالتجربة ، أنه طالما أنى بمفردى ، ولا أملك وسيلة من
وسائل المقاومة أو الضغط ، فأتى منها صرخت أو قرعت الباب ، فلن أغير
شيئا مما هو مقرر لى . والأغلب أنى سأعرض نفسى لللاذنى . لهذا قررت
أن أنتظر حتى يكشف الخاطفون عن نواياهم .

لكن ضغط البسول على مئائتى ، جعلنى أتخلى عن حكمتى أو خوفى ،
فمضيت الى الباب وجعلت أطرقه بكل قواى وأنا أصرخ مناديا .

آلمتنى يداى بعد حين ، فكففت عن الطرق وأنصت . سمعت توقع اققدام
تقترب . ودار مفتاح فى قفل الباب ، ثم انفرج مصراعه عن ضوء كهريائى
خافت . وشاب يحمل رشاشا على كتفه ، وتندلى من فمه سيجارة تفوح منها
رائحة الحشيش .

خاطبتنى فى حدة :

— ليش عم بتدق ؟

قلت :

— أريد أبول .

اغلق الباب دون أن يعلق بشيء . ووقفت حائرا اتدبر إعادة الطرق . وما لبث الباب أن فتح من جديد . وظهر المسلح الثناب حاملا جردلا من البلاستيك الذى به عند قدمي ، ثم جذب الباب ليفلقه فاعترضته قائلا :

— أريد مقابلة الشخص المسئول هنا .

قال :

— ما خصنى .

ودفعنى بيده ثم جذب مصراع الباب ، وادار المفتاح فى قفله .

حملت الجردل الى الركن الذى كانت تشغله صناديق الكرتون ، وتبولت . شعرت بالراحة . وعدت أفرع الغرفة جيئا وذهابا ، تلمسا لشيء من الدفء . ثم اقتعدت الأرض فى الركن الذى اعدته لنفسى . وثبتت ركبتي الى أعلى ، وأعتدت بمساعدى ورأسى فوقهما . وثبت عيني على خط خفيف من الضوء أسفل الباب .

ويبدو أنى غفوت بعض الوقت ، فقد تنبهت فجأة على صوت عند الباب . والقيته مفتوحا ، وقد انتصب فى فرجة رجل عريض الجسد ، يحل رشاشا فى يده اليسرى . كان الضوء الكابى يسقط من خلفه على جزء من أرض الغرفة ، فأخفى ملامحه عنى . لكى تبين حركة الرشاش فى يده ، تشير لى أن أخرج .

خطوت الى الخارج ، فأبسكنى من ذراعى بقوة . رأيت رجلا متقدما فى السن بصورة ملحوظة ، يغطى الشعر الأبيض رأسه ، ويتمتع مع ذلك بقوة بدنية واضحة . مضينا فى طرقة طويلة يضيؤها مصباح كهربائى واحد، يطل عليها بابان آخران . وأشعرتنى رائحة الهواء وشدة الرطوبة المنبعثة من الجدران ، ويلاط الأرضية ، أننا تحت مستوى الأرض.

ارتقينا درجا عاليا الى طرقة أخرى دافئة ، تسبح فى ضوء قسوى من مصابيح الفلورسنت ، ويغطى المشمع الملون أرضها . كانت الطرقة طويلة ، وفى نهايتها علق علم ما بجوار صورة فوتوغرافية لم أميزها بوضوح .

توقف مرافقى أمام أحد الابواب فطرقه . ثم ادار مقبضه ودفعنى امامه ثم دخل خلفى ، واغلق الباب .

لفحتنى الحرارة الصادرة عن « شوناج » فى جانب الغرفة . ورأيت اواجه مكتبا ، جلس خلفه شاب ممثلى حليق الوجه ، يتحدث فى التليفون بشفتين غليظتين ، وعينه على شاشة تليفزيون ملون . استقر فوق طاولة خشبية بجوار المكتب .

كان يرتدى قميصاً مفتوح الصدر ، بكمين قصيرين ، كشفاً عن شعر كثيف فوق صدره وساعديه . وكان شعر رأسه اسود ناعماً ، قص في عناية وافرغ من جهة اليسار .

لم اتبين شيئاً مما كان يقوله في التليفون لانه كان يتكلم بالفرنسية في صوت خافت . وجهت اهتمامي الى قطعة من القماش علفت على الجدار فوق رأسه ، وطرزت بها شجرة أرز ملونة . وعلى آخر استقرت لوحة من الورق سطر عليها بالعربية ، وبهاذة كماء الذهب : « خزائن العلم في العالم كتوزها من لبنان . لغات الامم اجمل حروفها من لبنان . غرائب الدنيا المبع أسطورتها الكبرى لبنان . شجرة الخلود انتقت لسنكها السرمدي قمة من لبنان . طفل الالهة تعمد في ماء من لبنان . اترى آدم ، هل هجر الجنة الا كرمي لك يا لبنان ؟ »

انتهى الشاب من حديثه التليفوني ، فاعاد السماع الى مكانها وظل برهة يتطلع الى شاشة التليفزيون ، ثم مد يده واغلق الجهاز . وجه اهتمامه الى عدة أوراق امامه تعرفت بينها على محتويات جيوبى ، فقلب بينها بأصابع قصيرة سمينة ذات أظافر طويلة مصقولة .

خاطبني دون ان يحول عيني عما في يده :

— لا اجد إشارة هنا الى مذهبك .

قلت :

— لا أنهم ما تعنى .

قال :

— ديانتك . ما هي ؟

رفع عيني الى لأول مرة ، فظالعتنى ذاثرتان صفراوان باردتان في وجه منتفخ ذى بشرة مدهنة .

قلت :

— الا تعرفنى أولاً بنفسك . وتقول لى لماذا انا هنا ؟

ظهرت شبح ابتسامة ساخرة على شفتيه وقال :

— ألم تعرفت بعد ؟

قلت :

— يمكننى ان اخمن اين انا . لكنى لا اعرف السبب في اختطافى .

اشعل سيجارة فرنسية ببطء وقال :

— ستعرف هذا بعد ان تذكر لى اولا ماذا تفعل فى بيروت، واين تسكن .
انت تقسم فى الغربية . اليس كذلك ؟

اومأت براسى .

قال :

— ان تذكر لى حياتك ؟

قلت :

— وما علاقة حياتى بالامر ؟

تطلع الى لحظة ثم قال بلهجة من يتفرع بالمصير :

— الدين هو عنوان الشخص . هويته . فهو الذى ينظم علاقته بخالقه .

قلت :

— اذن لا اهمية لتحديد . كل واحد ينظم علاقته بخالقه وفقا لدينه .
وفيما يتعلق بى فان الايمان كلها عندى سواء .

قال :

— لكن الامر بالنسبة لنا ليس كذلك . فلبنان طول عمره مهدد
بالابادة على يد الاسلام .

قلت :

— عندى تصور آخر للخطر الذى كان يهدد لبنان ، والذى يهدده
الآن .

قال بنفس اللهجة الهادئة الصبورة :

— من حسن حظك انى اريد ان احكى معك حكى منطبق . فاعطنى
فرصة لاشرح وجهة نظرى .

لم اعبأ به وقلت :

— انها تقوم على اساس انكم اغلبية فى لبنان . وهذه مسألة
موضع نقاش . فهناك من يقول ان المسلمين هم الاغلبية
الآن . على اى حال ، سواء كنتم اغلبية او اقلية ، فان هذا
لا يغير من طبيعة الخطر الذى يهدد لبنان ، وهو نفس الخطر
الذى يهدد البلاد العربية والاسلامية وكل دول العالم الثالث .

نفذ رماد سيجارته في طبق من الفضة تتماق فوقه الاتصال
البيضاء لثلاث بنادق وقال :

— انت تتحدث عن خطر وهمي . وأنا أشير الى التوسع العربي ،
وهو خطر واقعي .

ضحكت :

— اين هو هذا التوسع العربي ؟ هناك فقط نهضة قومية تستوعب
كل الأديان . بل أن بعض رواد هذه النهضة مسيحيون كما تعرف .

— هؤلاء عرب . أما نحن فغينيقيون .

نظرت اليه غير مصدق :

— هل تتكلم جادا ؟ مرة أخرى أقول لك : سواء كنتم غينيقيين أم عربا ،
فهذا لن يغير من واقع الخطر المشترك الذي يتعرض له كل
اللبنانيين والسوريين والعراقيين والمصريين والإيرانيين ، الخ .
أطفا سيجارته في المنفضة المسلحة ، وأشعل واحدة جديدة .

قال :

— ما رأيك إذن في الاضطهاد الذي يتعرض له المسيحيون في مصر ؟
تباطأت في الرد وأنا أفكر في الاجابة المناسبة . ابتسم ابتسامة
المتنصر وقال :

— رأيك ؟

أسرعت أقول :

— لن أدمي أنه ليس هناك تمييز . لكنه لا يرتى الى مرتبة الاضطهاد .
كما أن جانباً منه مصطنع . والجانب الآخر من مخلفات الماضي .
ومتى أخذنا بعلمانية الدولة ، قضينا على كل اثر له .

— الذي أراه في مصر هو عكس ذلك تماما . أنه اضطهاد عميق
وتاريخي . وهو أيضا في ازدياد .

— هذا هو ما تصدت اليه عندما قلت أن جانباً من التمييز القائم
مصطنع . وهو الذي تمارسه وتدعو له الجماعات الاسلامية .
لقد سمعت بأذني أحد المتعصبين يقول أن اليبا شنفودة
أخطر على مصر من بيجين . وهو في ذلك يتفق معكم تماما .
فانتم تتحالفون مع اسرائيل ضد أبناء وطنكم .

هز كتفيه وقال :

— لا يلام الفريق إذا استنجد بالشيطان .

— وما أدراك أنه سينجذك حقا ؟ وأنه لن ينتهز الفرصة ليلتهبك ؟

ضحك هاوئا :

— يلتهم جثة استنزفها الغرياء ؟

— تقصد الفلسطينيين ؟ وجودهم في لبنان هو الذي يحبسكم من
الاسرائيليين .

— لا أحد يحمي لبنان من شيء . ضعفنا وحيادنا هو سلاحنا .
نطالبنا أننا لا نعادي غربا أو نتهدده ، لن يتعرض لنا أحد
بالأذى :

— انتظن ذلك حقا ؟

ظهرت بعتمان حبراووان على وجنتيه . لكنه ظل متعبكا
بهذه الظاهري .

قال :

— ما يهمني هو اعترافك بالاضطهاد الواقع على المسيحيين في مصر .
ويسرنى أننا متفقون في هذه النقطة .

قلت :

— بالعكس . نحن غير متفقين على الإطلاق . هناك تمييز فعلا .
لكنك تواجهه بتمييز معارض . وأنا أواجهه بالغاء التفرقة
تماما . خلال الحرب الأهلية عندكم ظهرت حركة لشطب الديانة
على الهويات . هذا هو ما نحتاجه . نول علمانية لا دينية
يتحدد مكان الفرد فيها على أساس كفايته ، لا على أساس
دينية أو أسرية أو عشائرية .

قال مستنكرا :

— يعنى الغاء الطائفية ؟ هذا مستحيل . زوال الطائفية معناه
زوال الدين .

قلت في أعياه :

— لا أظن أنني قادر على افئاعك بوجهة نظري . ما أطلبه منك الآن
هو أن تعطيني أوراقي وجواز سقري وتدمني أذهب .

رفع حاجبيه :

— هكذا ؟

قلت :

— نعم هكذا .

ضحك ضحكة قصيرة وقال :

— لم اكن اتوقع ان تمل ضيافتنا بهذه السرعة .

جاريته قائلا :

— اى ضيافة ؟ لم اكل شيئا طول اليوم . والغرفة باردة بلا مراش
او اغطية او ضوء . ليس بها حتى مياه للشرب .

اصطنع الاهتمام وتحول الى مرافقى العجوز قائلا :

— معقول ؟ الا الى .

غمغم العجوز شيئا حول انه سيهتم بتزويدى بالمياه . وخاطبني
الشاب وهو يتنصص فى خبث :

— للأسف اليوم عطلة . والحوانيت مسكرة . وبالمثل مخازننا .
لكننا سنوفر لك كل شيء فدا ..

قلت :

— فدا الأحد . وهو عطلة ايضا .

قال فى برود :

— هذا من سوء حظك .

واوما برأسه الى المرافق ، لتقدم منى ، وامسكنى من فراغى ،
واقترادنى الى الخارج .

أدب الالتزام

Litterture Engagee

بقلم : ماكس انجريت

تقديم وترجمة وتعليق : د. عبد الحيد ابراهيم شبيحة

❖ مقدمة المترجم ❖

مصطلح الالتزام Commitment في اصله ومعناه مصطلح فلسفي يعني امتثال وجهة نظر في الحياة يدافع عنها الفيلسوف ويدلل عليها بكل الوسائل الفكرية والجدلية التي يحرزها . ومع ذلك نجد ان المصطلح اكثر ما يكون وضوحا وتحديدا في ميدان الادب ، حيث يعني مشاركة الفنان في شئون عصره ومجتمعه ، ولابد ان تكون هذه المشاركة فعالة ونابغة من وهي تام ، اي ان الادب الملتزم يجب ان يعمل في طوايا رؤية الفنان لقضايا عصره ، وان تكون له رسالة وقاية . فالاديب لا يعيش معزولا عن المجتمع ، اولا ينبغي ان يعيش في برج عاج ، بل ان لمة علاقة تفاعل بالتأثير والتأثر قائمة بينه وبين مجتمعه .

وقد حمل على الالتزام كتاب ونقاد كثيرون ، ورموه بأنه يقيد حرية الفنان ويمنعه من الانطلاق في عملية الابداع . وهم في ذلك — كما سنرى في هذه المقالة الشاملة — يأخذون في الاعتبار التزام كتاب الحزب الشيوعي ببيادى حزبه يتحركون داخلها ، ويلتزمون بها .

وكتاب الالتزام في الغرب يرفضون هذا التسويع من الالتزام ، ويرمونه بتضييق الحق ، وبأنه يسهو الى الالتزام الحق ، ولكتهم أيضا يحتلون على التسيب الثقال والانحلال الثنى يدمو حرية الفنان في ان يقول وان يفعل ما يشاء دون ان يربط نفسه بهوقف معين او يتخذ لنفسه رؤية عملية لقضايا عصره ، اي بدون التزام .

ولقد عرضت المقالة هرضائيا كل الأدلة والبراهين التي استند اليها الجانبان ، وكان منهج الكاتب بسيطا جدا ، حيث تناول اولا مصطلح الالتزام بالتعريف وابرز اهميته ، ثم قسم قضية الالتزام بين المعارضين والمؤيدين . وبعد ان فرغ من ذلك خص سارتر ومفهومه للالتزام بحديث طويل ، اذ يرى الكاتب ان سارتر اثرى أدب الالتزام بكتابه الإبداعية والتفنية بحيث اثنى عليه الحياة والصفة العملية القائمة .

ولان الكاتب فرنسي فانه في دفاعه عن الالتزام اتخذ من الادب الفرنسي امثلة ونماذج على نوعية الالتزام الواهي المنثور ، وخص ثلاثة اديباء فرنسيين بالتوثيق والاستشهاد . وهؤلاء الكتاب الذين اعتمد عليهم الكاتب هم :

— شارل بيغي Charles Peguy (١٨٧٣ — ١٩١٤) . شاعر وكاتب مقال وروائي فرنسي ، عاصر قضية دريفوس المشهورة وكتب عنها ، وقد تميز انتاجه بازدواجية مستمدة من النزعة الوطنية والمزعة الروحية النائرة ضد المدنية الحديثة . ومن أشهر كتبه : « وطننا » (١٩٠٥) ، و « شباننا » (١٩١٠) ، ودواوين : ثابلات حول الحب (١٩١٠) ، و « هواء » (١٩١٢) ، و « بسلط فوتردام » (١٩١٤) .

— لويس أراجون Louis Aragon (١٨٩٧ — ١٩٨١) . كاتب وشاعر فرنسي ، وعضو الحزب الشيوعي الفرنسي ، أسس الجمعية الأدبية عام ١٩١٩ ، واشترك في حركة الدادائية بعد الحرب العالمية الثانية ، وكان من مؤسسي السريالية مع أندريه بريتون وفيليب سوبولت عام ١٩٢٠ . واشتهر فيما بعد بدواوين شعره الغنائي والتي كتب بعضها منها حول زوجته الزاتريولية .

— جان بول سارتر Jean-Paul Sartre (١٩٠٥ — ١٩٨٠) فيلسوف وروائي وكاتب مسرحي ونقاد فرنسي ، من أشد المدافعين عن الوجودية في الفلسفة ، وانصار الدعوة إلى الالتزام في الأدب . من مؤلفاته الفلسفية : الوجود والمعدم (١٩٤٣) ، ومن رواياته : ثلاثة دروب الحرية (٤٥) (١٩٤٩) ، ومن مسرحياته : الذئب (١٩٤٣) ، رجال بلا قلائد (١٩٤٦) ، الأيدي القذرة (١٩٤٨) ، سجناء النونا (١٩٦٠) ، ومن كتاباته النقدية والذاتية : مواقف (١٩٤٧) في مجلدين .

ومؤلف المقال هو الناقد الفرنسي ماكس أدريث Max Adereth الذي سبق أن ألف كتابا في هذا الموضوع هو : الالتزام في الأدب الفرنسي الحديث (١٩٦٧) ، اقتطع منه هذا المقال ليسهم به في مشروع مؤسسة النشر الإنجليزية Penguin لطبع مختارات من مختلف الاتجاهات النقدية والأدبية . والمقال منشور ضمن كتاب :

Marxists on Literature - An Anthology (Pelicon Books, 1975)

وهو كتاب يحتوي على عديد من المقالات التي تتناول جوانب شتى من الأدب من وجهة نظر النقد الماركسي ، أسهم في كتابتها ليفيف من كبار النقاد في مختلف بلاد العالم الذين جمعتهم أيديولوجية واحدة .

ولقد حاولت جهدي أن أجمل المقالة المركزة واضحة ، وبخاصة في تلك المواضع التي أوجز فيها المؤلف واكتفى بالإشارة معتددا على الفسة القارئ الغربي بعامة والفرنسي بخاصة لها ، وعلى قريها من تتناول أدراكه وفهمه . والتعليقات التي أضفتها للتوضيح والتفسير أشرت إليها في الهامشي وميزتها بعلامة (ب) تمييزا لها عن هوامش المؤلف التي حافظت على نسقها كما وردت في المقال . وقد اقتضى مني ذلك أن أعود إلى بعض المصادر والمراجع المعتمدة للاستشارة والتأكد ، وأخص منها بالذكر :

— Maurice Nadeau : The French Novel Since War, translated A. M. Sheridan Smith (Evergreen, New York, 1969).

— جان بول سارتر : ما الأدب ؟ ترجمة د. محمد غنيمي هلال (دار نهضة مصر ، ب.ت) .

— Dictionary of Korld Literay Terms (ed. by J. T. Shiply).

— Encyclopaedia Britannica.

وأرجو مخلصا أن يسهم هذا المقال في دفع حركة الإبداع الأدبي على أسس واضحة بعد أن رآن المسكون على أرجاء المساحة الأدبية ، ولغشى المخلصون على الأدب الجاد من موجة الاسفاف والتسبيب التي توشك أن تدهم المسيرة الثقافية لنا .

عبد الحميد شبيحة :

— تعريف أدب الالتزام .

— أهمية أدب الالتزام .

ظهر مصطلح أدب الالتزام أو أدب المواقف نتيجة لتأثير الأيديولوجيات الحديثة على الأدب ، التي تشترك — بالرغم من تعددها وتباينها — في شيء واحد وهو أنها تعكس المتغيرات الاجتماعية السريعة لعصرنا . ومن أجل ذلك فإن هذه الأيديولوجيات تجبر كل امرئ منا على أن يعيد فحص موقفه نقدياً من العالم ، ومسئوليته نحو الآخرين ، وتحت تأثيرها ينظر الكاتب — بصيغة خاصة — الى عمله من منظور جديد ، أي أنه يلزم نفسه على اتخاذ موقف . ويعنى هذا أنه يصبح واعياً بأن الطبيعة الحق لغنه هي أن يصرف اهتمامه الى جانب من الواقع ، وأن يحكم عليه بالضرورة . وتأتي الاصلة الكبرى في مصطلح الالتزام الجديد من مناداته بأنه لا يفصل عن الأدب نفسه ، أن الالتزام لا يعنى مجرد ترديد لشعارات زائفة بأن الفن ينبغى أن يفسح مجالاً لعالم الواقع الخارجى الكبير ، بل يؤكد — وبصورة فعالية أحياناً — على أن عظمة الكاتب تكمن في قدرته على أن يزور المجتمع عامة (أو قراءة عصره) بصورة صادقة له ولصراعاته ومشاكله . ويتحدد نجاح الكاتب في هذا الصدد من كونه ليس بمشاهد لا منتها فحسب للسرحة التي ينقلها ، بل لأنه يلعب دوراً فيها أيضاً ، وكل ما يطلب منه أن يكون ممثلاً واعياً .

وليست فكرة الالتزام فرنسية على التحديد ، ولكنها اذا كانت قد أعطيت في فرنسا بعد الحرب العالمية الثانية محلولا محددا ومتكاملا فذلك لان سنوات الاحتلال والمقاومة قد جعلت الفرنسيين أكثر وعياً بحاجتهم الى إعادة نظر شاملة في كل القيم ، ففى أواخر الأربعينيات تركز الاهتمام على الدور الذى يمكن أن يلعبه الأدب في الحياة ، ومن ثم ولدت فكرة الالتزام ولادة طبيعية لتشبع متطلبات كل من الفن والمجتمع . وليس نجاح حركة الالتزام في تجاوز تلك الظروف الخاصة ، بل وانتشارها في أفاق أخرى ، الا دليلاً على أن حيويتها لا تعتمد فحسب على الظروف التي أوجدتها . أن ظهور أدب الالتزام في القرن العشرين يتطابق أكثر مع حاجات العصر الحالى ، وهناك سيبان رئيسيان لذلك :

الأول : أننا نواجه اليوم واقعا يتحرك بسرعة بحيث يصبح من العسير أن نهتمه ونتعامل معه أو مع جزء منه ، دون أن نكون طرفاً فيه ، ومحاولة الوقوف منه موقف المحايد يدين المرء ويسلبه جوهر الحياة . وليس يعنى هذا بالضرورة فناء الفن (لان الموهبة الفطرية عادة تجدد أكثر من طريق لتحقيق ذاتها) ، ولكنه سوف يقلل من تأثير الفن ومن عظمت الإنسانية . لقد كان محتلاً في الماضي أن يخدع الفنانون أنفسهم

باعقادهم أن فنهم إنما هو شيء مختلف ، وإذا كان بعضهم قد فعل ذلك فلأنهم كانوا نوابغ يستطيعون رؤية ما وراء المظاهر السطحية ، أما اليوم فإن أحدا لا يستطيع أن يختبئ وراء مثل هذه المظاهر السطحية ، فنحن نعرف جيدا أن مملكة الفن ليست هي ما يسمى بالطبيعة الانسانية الثابتة ، ولكنها موقف معاصر أصيل له ملامحه الفريدة ، ومن خلاله يستطيع المرء أن يعبر عن العواطف الانسانية الخالدة التي تهب الفن تأثيره الدائم . والقول المأثور بأن الموضوعات الخالدة تغلفها قشرة مؤقتة لم يعد في زماننا قولاً منقضا ، لأن الحياة قد أثبتت صحته في مجال التطبيق مرارا ، وتجاهل هذه القشرة المؤقتة يعنى أن يتعامل الفن مع أفكار مجردة لا حياة فيها .

الثاني : يتصل بإحساسنا بالحاضر الواقع عامل موضوعي آخر ينفرد به عصرنا ، وهو الازمة العميقة التي تمر بها الحضارة الحديثة ، حيث لم تحطم حربان كبيرتان معظم أحلامنا فحسب ، ولكن لأن علينا الآن أن نختار بين الحياة والموت . ففى عصر الطاقة النووية تواجهنا هذه المشكلة : كيف يستطيع الفنان الخلاص منها ؟ صحيح أن بعض الكتاب يميل الى السخرية والتهكم منها ، والبعض الآخر ينزعون الى تجاهل الموضوع كلية لكونه معتقدا وبعيدا عن مداركهم ، ولكن كلا الاتجاهين يمكن أن يكون شكلا من أشكال الاستنكار ، أو تعبيرا عن المعاناة والقلق . بل إن رفضهم مزاجية الواقع ، سواء صدر عن عبد أو جين ، لا ينفي وجوده ولا يحو آثاره . ولكن الواقع المعاصر — على العكس من ذلك — قد نجح في أن يتسلل من السبب الخلفى ليرك آثاره على المفكرين والفنانيين الذين ظنوا أنهم اداروا ظهورهم له . ونضرب مثالا على عنف العصر وعدم استقراره بحركة « الشباب الغاضب » التي تعرف بمسرح الالامعقول (*) ، والموضوعية المجردة في الرواية الجديدة nouveau roman لدى

(*) مسرح العبث أو الالامعقول Absurd Drama هو التعبير بالمسرح عن عمق الحياة وخلوها من أى معنى . ويشبه تكتيك مسرح العبث في بعض جوانبه السريالية ، غير أنه يختلف عنها في كونه انعكاسا للحياة وليس هروبا أو ابتعادا عنها . ويترجم رواد الالامعقول أن مسرحهم ليس ذهنيا بل إنه يبحث عن روح المسرح بطريقة مسرحية 1 ومن ثم فالتهم يسقطون من حسابهم اعتبارات البغلة المحبوبة والشخصية النابية والدافع وراء الحدث متوجهين مباشرة الى إثارة عواطف النظارة والتعامل بها بجري على المسرح .

ورواد الحركة في فرنسا مهدها هم : جان جينيه ، ادوارد البى ، يوجين يونيسكو وبيبول بيكيت . وفي إنجلترا عرفت الحركة باسم حركة الشباب الغاضب The Angry Young men . بعد أن نشر جون أوزبورن مسرحيته « انظر وراك في غضب "Look Back in Anger" ومن كتابها أيضا آرنولد ويسكر وهارولد بينتر .

(المترجم)

الان روب جرييه Alain Robbe-Grillet (**) ، بوصفهما مدى لهذا العالم اللانسانى الذى يطحن فيه الافراد . وكتاب ادب الالتزام لا يحملون على أى من هذه الحركات ، ولكثهم يؤمنون بأن اعترافا صريحا بوجود تواصل بين الكاتب والمجتمع يمكن أن يكون أجدى وأكثر امانة . هذا هو مسلك ادب الالتزام ، وهو مسلك محفوف بالصعاب والعثرات ، غير أن تجنبه ميسر .

الالتزام بين المعارضين والمؤيدين

(١)

يبدأ الكاتب الملتزم قضيته باستبعاد كثير من الافكار والعادات الراسخة فى الازدهان ، ومن ثم تجد لزاما علينا أن نقف بايجاز عند أهم الاعتراضات التى اثارها خصوم ادب الالتزام ، لان من شأن هذا أن يكشف عن الطبيعة الحق لادب الالتزام ، وأن يساعدنا على تجنب الاعتقادات الخاطئة المحتملة فى اهدافه ومبادئه .

وأول ما نصادفه من تلك الاعتراضات مقولة نقدية متكررة تزعم أن ادب الالتزام يعطى السياسة مكان الصدارة ، وقد ورد هذا الاعتراض كثيرا حتى صار من المألوف أن يدرج الناس ادب الالتزام فى باب الكتابة السياسية ، أو فى أحسن الاحوال ، فى باب الكتب ذات الاهداف السياسية . فسنأخذ باربع مثل د. البريز R. Alberes يشكو من أن كتاب ادب الالتزام صرفوا جل اهتمامهم الى السياسة (١) .

ورد الملتزمين على ذلك يبدأ أولا من منطلق ان الازمة السياسية هي أكثر التعبيرات حدة عن الازمة العامة فى عصرنا ، وكل صراعاتنا الاخلاقية والعقائدية لها خلفية سياسية ، حتى بات من الصعب أن تجد جانبا واحدا من حياتنا الخاصة لم تلمسه المعركة السياسية بشكل أو بآخر . ويصور أراجون وسارتر هذه المسألة فى رواياتهما ، ونضرب لذلك مثلين :

(**) الان روب جرييه (١٩٢٢) رواى فرنسى من رواد الرواية الجديدة فى فرنسا التى تحاول الموضوعية الجردة فى تصوير الحياة والاشياء التى ترفض غالبا منطق القصة وتسلسل الاحداث ورسم الشخصيات رسما واضحا ، متجنبه كل الاشكال التقليدية للرواية . ولقد ظهرت هذه الموجة فى الرواية فى فرنسا بعد الحرب العالمية الثانية ، وكان من روادها ايضا : ناتالى ساروت ، ميشيل بوتور ، كلود سيمون ، كلود أوليه ، وروبرت بانجيه .

للتفاصيل انظر :

Maurice Nadeau : The French Novel Since The War, Translated by A. M. Sharidan Smith (Evergreen, U.S.A 1969). pp. 127—141.

(المترجم)

(١) انظر على سبيل المثال كتابة : Bilan Littéraire du vingtieme Siecle

في رواية أراجون « مسافرو القدر "Passengers of Destiny" » نجد ان الشخصية المحورية هي لرجل يتباهى بأنه يتجاهل عن عمد أحداث عصره السياسية ، ويرفض أن يقرأ الصحف إلا اخبار المال . ولكنه في النهاية يصاب بشلل جزئي نتيجة حادث . وبضربة قدر ساهرة يفقد الرجل قدرته على الكلام ، فلا يردد إلا كلمة واحدة هي سياسة "Politique" ومن خلال هذه الكلمة الواحدة يستطيع الرجل التعبير عن كل رغباته للبراة التي تقوم برعايته : كالجوع والعطش والنوم . الخ . وهذا الرمز بالتأكيد رمز قوى للمصر الانسانى في القرن العشرين الذى يتحدد من خلال السياسة . (لقد عرف نابليون السياسة بأنها الشكل الحديث للقدر : la Forme moderne du destin)

ومخرج بنفس الدرس من رواية سارتر «تأجيل الأعدام "Reprieve"» حيث يدور الحدث حول أزمة مونيخ سنة ١٩٣٨ ، ويتأثر مصر كل شخصية بقرارات هتلر واستسلام تشامبرلين ودالايير أمام مطالبه . ولكن ثمة شخصية ثمرة للشفقة حقيقة هي شخصية الفلاح الأمى جرو لوى Gros Louis الذى لا ضرر منه لأحد على الإطلاق . يجد جرو لوى نفسه فجأة وعلى الرغم منه ، منقولاً من مكان الى آخر ، حيث يسجن في النهاية ، وكل ذلك البلاء بسبب السياسة التى لا يعرف عنها المسكين شيئاً . والمغزى الاخلاقى الذى لا مفر من استخلاصه من هذا الرمز هو أننا اذا تجاهلنا السياسة فانها لن تتجاهلنا .

وليس معنى هذا أن السياسة هي الموضوع الوحيد ، أو حتى الأهم ، في الأعمال الفنية لادب الالتزام ، لأن بعضها منها جاء خلواً أو شبه خلواً من السياسة ، كما نجد في القصائد الفنية لببجي Peguy وأراجون . وفي روايات ادب الالتزام ، وخاصة عند أراجون ، تدور القصة حول أفراد منشغلين بطل مشاكلهم الشخصية وعلى غير وعى عادة بالدور الذى تلعبه السياسة في تقرير مصائرهم ، وكثير من أبطال رواية سارتر «دروب الحرية» على نفس الشاكلة . ولكن الروائيين أنفسهم لا ينسون أبداً أن شخصياتهم تضرب بجذورها في مجتمع عصرها ، وتكون النتيجة أن يصل الكاتب الى نفس الهدف وتكون أهمية المشاكل السياسية في التأثير على العقل الواعى لأبطال رواياته . ومن النادر أن تجد المغزى السياسى عائماً أو طناناً في سياق تلك الروايات ، بل هو كامن في طواياها يلوح اليه دون الكشف عنه . ومن ثم يمكن القول أن السياسة في رواية ادب الالتزام أن هي الا خلفية بكل معانى الكلمة ، انها خلفية ضرورية جداً ، ولكنها تظل في نهاية المطاف خلفية .

ومفضلا عن ذلك فان ادب الالتزام لا يؤمن بأن الحرية الكاملة للفرد تتحقق خارج المجتمع أو ضده ، بل يميل على الأرجح الى الراى القائل بأن الانسان خارج المجتمع لا يكون انسانا أبدا ، وانما يصير فى مستوى الانعام ويكون على هذا النحو عرضة للجبرية القاسية . فالحرية الإنسانية هى انتصار اجتماعى . وليس صحيحا أيضا — على حد قول كتاب ادب الالتزام — أن المجتمع يكتم غرائز الفرد الحرة ، فاذا كانت المؤسسات الاجتماعية تقف غالبا فى طريق الفرد حين يعبر عن ذاته ، فان العلاج هو أن نهاجم هذه المؤسسات وأن نعمل على هدمها ، ولا ينبغى أن نتجاهل هذه المؤسسات ، لأن تجاهلها لن يعنى أن آثارها الضارة قد زالت كما أن العناية لا تقتل صائدها بدفن رأسها فى الرمال والتظاهر بأنها لا تراه .

وما يسرى على شخصيات ادب الالتزام يسرى بصورة أقوى على الفنان الملتزم نفسه ، فهناك تبادل مثير بين نشاطه الإبداعى وفنانته رجلا له مواقفه ، حيث أن حياته تثرى فنه وتزوده بالزاد الوفير . وحين يختلط الفنان بالناس فإنه يشاركهم صعوباتهم ويتعرف على مشاعرهم ، وفى مقابل هذا يمكن أن يساعدوه عمله الفنى على أن يفهموا أنفسهم حق الفهم . وربما يبرز لنا « بيجى » مثلا مقنعا لذلك ، لأن الحقائق الروحية التى اهتدى إليها كانت نتيجة لاشتراكه العميق فى قضايا عصره : فمن خلال دفاعه لإثبات براءة دريفوس Dreyfus (١) ، جاءت مواجهته للقضايا التى تتصل « بالخلاص الأبدى » للإنسان .

(١) إشارة الى قضية دريفوس L'affaire Dreyfus ، وهى قضية ضابط يهودى فى الجيش الفرنسى اسمه ألفريد دريفوس اتهم ظلما سنة ١٨٩٤ بغشاء أسرار حربية فرنسية للجيش الألمانى وكانت القضية كلها ملفقة ، قام بتفنيقها الرجعيون ، ولم يكن للاتهام أى أساس ، ومع ذلك جردته المحكمة العسكرية من رتبته وحكمت عليه بالنفى طول الحياة ، دون أن تقدم أساسايد الاتهام الى اتهم ولا الى دفاعه . وكان الاستهتار الذى ساد المحكمة سببا فى موجة سخط فى فرنسا تحول الى صراع بين مسكرين : التقدمى والرجعى ، ولم تلبث موجة السخط أن عمت أوروبا ثم العالم على اثر اهتمام الصحافة الفرنسية بها أولا . وفيها نشر أميل زولا مقالته الشهيرة : « انى اتهم » دفاعا عن دريفوس ، وكانت المقالة هجوما عنيفا على الحزب الحاكم فى فرنسا وعلى قوى الرجعية معا . وقدم أميل زولا للمحكمة ، ولكن محاكمته أثبتت زيف القضية . وعلى الأثر استدعى دريفوس من منفاه ، وأعيدت محاكمته ، واضطر رئيس الجمهورية أن يصدر عفوا شاملا عنه سنة ١٩٠٦ . وقد تناول القضية كتاب آخرون مثل : انتاتول فرانس ، ومارسيل بروسى فى المجلدات الأولى من قصصه : البحث عن الزمن المفقود .

انظر كتاب سارتر : ما الأدب ؟ ترجمة د. محمد غنيمي هلال (دار نهضة مصر ، ب.ت) هامش ص ٢٢١—٢٢٢ .

(المترجم)

وأخيرا ، كما يقول سارتر ، ان « الألم الميتافيزيقى » (أى محاولة الإنسان فهم المغزى الكامل للحياة) ليس الا ضربا من « الترف » لا يستطيع السواد الأعظم من البشر ان يتفهم فيه مدامت مشاكلهم الاجتماعية تتمثر في طريق الحل ، ولكنه يضيف أن البحث عن حقيقة الوجود الازلية سوف يصبح المهمة الاساسية للإنسان « حين يحرر نفسه حقا وصدقا » (٢) .

اما بالنسبة للالتزام فانه ينبغي أن يعطى « صورة كلمة للواقع الانسانى » (٣) . وسوف نرى في الحقيقة أن بيجى وأراجون وسارتر قد تجنبوا قدر جهدهم « تشويه » صورة الإنسان في أى جانب أساسى من جوانبه . وعلى سبيل المثال يرى بيجى أن « الخلاص الروحى » هو امتداد « للخلاص الدنيوى » (السياسى) ، ويربط أراجون بحث الإنسان عن السعادة الشخصية بالنشاط السياسى ، ويرى أن الحب هو أروع تعبير عن المنهج الالتزامى لدى الفرد حيث يفضل المحب حبيبته على نفسه ، ويعلق سارتر أهمية كبرى على دراسة « الوشائج » أى دراسة الطرق المحددة الكاملة التى يؤثر المجتمع من خلالها على الأفراد (كما فى الروابط الأسرية مثلا) .

الاعتراض الثانى على أدب الالتزام هو أن المجتمع الحديث قد عفى على الالتزام ، حيث لم يعد هناك من يهتم ذى قيمة يجعل المرء ملتزما . والحق أن هذا هو الاعتراض المعقد على الالتزام ، لأنه مصحوب بدليل آخر يرجحه مؤاده أن فكرة الالتزام ربما كانت مفيدة فى الثلاثينيات وهو عصر قد تولى ، أما الآن فلا يمكن أن ينهض أدب جاد على مثل تلك الأفكار البدائية . وما رفض الرواية التقليدية التى تنبنى أساسا على الصراع بين الفرد والمجتمع واستبدال الرواية الموضوعية بها ، الا دليلين على أن الالتزام قد مات .

واجابة أنصار الالتزام على هذا الاعتراض تتلخص فى أنه ليس اعتراضا « أدبيا » حقا ، ولكنه يقوم على تصور للعصر الحاضر مازال محل جدل . وليس هناك من شك أن الحياة فى الستينيات تختلف كثيرا عن الحياة قبلها بعشرين أو ثلاثين سنة ، غير أن أعمال كتاب الالتزام تعكس هذا الاختلاف بطريقة ملحوظة جدا . فمسارتر الذى كتب سيرته الذاتية فى كتابه « كلمات Words » عام ١٩٦٣ قد أفاض حقا من أخطائه ، واستطاع أن يصف لنا طفولته وأحلامه الأولى بطريقة أكثر سلاسة . أما أراجون فمعظم الكتب التى نشرها

(٢) يشير سارتر الى ذلك فى مقالة له عن المشكلة اليهودية ، وفيها يفسر ظاهرة نبوغ اليهود فى مجال السياسة أكثر من مجال الفلسفة . ويرجع هذا - فى نظره - الى احساس اليهود بعدم الأمن لأن « على المرء أن ينال حقوقه فى مجتمعه أولا قبل أن يعنى نفسه بالإنفاع عن اقدار البشر فى العالم » ، ولذا فإن الميتافيزيقيات سوف تظل فى الحاضر « ميزة تتبع بها الطبقة الأرية الحاكمة » . انظر :

(Reflexions sur la question juive, 1947 p. 174).

Sartre, Situations II (Paris, 1947) , p. 251

في السنوات العشر الأخيرة من حياته تمسح مكانا مهيذا للجوانب الذاتية بصورة ادهشت بعض أصدقائه وكانت غصة في حلوتههم . والحق ان هذا المنهج الجديد ، الذي لم يكن صفة أو راجعا الى الهوى الشخصي لصاحبه ، يناسب بطريقة مثلى المرحلة التي وصل اليها مجتمعنا من ناحيتين :

نالتعقيد المتزايد للحياة قد فرض على الفرد أن يتخذ مبادرة شخصية .

وخطر التكنولوجيا التي حولتنا الى مجسرد آلات خطر محقق كميل بأن يثير الفنان الى رد فعل عنيف . ففي كتابه « الشعراء Les Poetes » الصادر عام ١٩٦٠ يحاول أراجون تصوير العالم الجديد الذييشيد ، ويصرخ الصرخة الحارة التالية :

« في ذلك العالم اطالب بمكان للشعر » (٤) .

أما الزعم القائل بأنه ليست هناك بواعث وصراعات ملائمة تلهم كتاب اليوم ، فالرد عليه يكون باثبات أربعة مصادر على الأقل للتوتر في عصرنا :

أولا : أن الكتاب والفنانين هم اقل الناس انبهارا بالشعار الاقتصادي الذي يرفعه السياسيون بأننا « نعيش ازهى فترات تاريخنا » ، وسواء صدق هذا الشعار على المستوى المادى المحض أو لم يصدق ، فالحقيقة المرة ان الحياة الحديثة كثيفة وطاخنة . ومن هذا المنطلق يصبح من الصعب ان نكتب في نهط الرواية الحساسية التي أوجت بها الحرب الاسبانية مثلا ، ولكن الفنان الحساس يعلم ان هناك مادة ثرة يزخر بها مجتمع قد نشل فشلا ذريعا في تزويد افراده بالادراك الواعى والتقدير الصادق لمنع الحياة . ولما كان العلاج يتطلب أكثر من المعايير الثقافية الصارمة لارتباطه بالقرارات السياسية والأخلاقية ، فان الأمر في حاجة الى الالتزام . وهذه العملية ذات شقين كما نرى هنا : فمن ناحية يحتاج الانسان المعاصر الى الفنان كى يصور له حياته بدون أوهم أو نفاق ويبين له طريق الخلاص . ومن ناحية أخرى فيستطيع الفنان ان يجد في مأساة الانسان المعاصر مصدر الهام يخفزه على أن يصارع ما امتلات به من عناصر البذاءة والاسفاف .

ثانيا : تتودنا النقطة الأخيرة الى توتر من نوع آخر مقصور على زماننا وهو التناقض الحاد بين ثقافة « الأغاني والموسيقى الهابطة » والثقافة التراثية (التقليدية) . ودون أن نجهد أنفسنا في بحث كل ما يتضمنه هذا الموضوع ينبغي أن نثير عدة أسئلة : هل ثقافة « الأغاني والموسيقى الهابطة » هي الثمن المحتوم الذي ندفعه للتوسع في الديمقراطية السياسية والاجتماعية ؟ وبعبارة أخرى : اهذا النوع من الثقافة هو النوع الوحيد الذي تستمتع به الجماهير العريضة ؟ أم ان هذا يعنى اننا مازلنا بمعدين من

“Je reclame dans ce monde-la une place pour la poesie”, Aragon, Les Poetes, p. 145

تحقيق الديمقراطية ، وإن اتجه سادتنا وكبرائنا «الجدد» هو منع الغالبية العظمى منا عن الاشتغال بالنشاط الخطر دائما وهو التفكير بوضوح وعمق ؟ وهل ثقافة « الأغاني والموسيقى الهابطة » كلها سلبية ؟ أم انها ، بالرغم من جهود الاعلان عنها وترويجها ، تعبر بطريقتها الخاصة عن معاناة جيلنا ويحطه المض عن قيم جديدة ؟ وعلى كل حال ، ما هو الخط الفاصل من الثقافتين ؟

تلك الأسئلة ومثيلاتها هي موضع اهتمام هؤلاء الذين يشعرون انه «ليس بالخبز وحده يحيا الانسان» ، وأن الفقر الثقافي والايديولوجى هو —على الاقل— أمر سيء مثل الفقر المادى أن لم يكن أشد سوءا . أن تلك الأسئلة تؤثر على كل واحد منا وليس على حفنة من « المثقفين » وحدهم ، فكما تقول احدى بطلات أرنولد ويسكر بحق : « أن العالم المادى القذر يهيننا ونحن لا نعلم الأمر اذنى الثقافت ... هذه هي غلطتنا الشنيعة » (٥) . ولا يزعم الالتزام انه يملك الاجابة على كل الأسئلة السابقة ، كما أن الالتزام لا يبدى مظنة في أن الأمر يتطلب أكثر من اجابة واحدة . انه يقول انها مرتبطة بفلسفة المرء في الحياة ، وأن من الصعب على الكتاب والفنانين ، الذين من واجبيهم الاسهام في ايجاد حل لها ، أن يفعلوا ذلك دون الميل الى طرف من أطراف النزاع السياسى والأخلاقي الدائر في عصرهم ، أو بتعبير آخر : دون التورط في اتخاذ موقف .

ثمة جانب آخر من جوانب الثقافة الحديثة وهو التزايد المخيف في ادب الجنس المكشوف ، واننى لا استخدم الصفة « مخيف » من منطلق دينى متزمت ، ولكن لأن هناك خطرا حقيقيا أن يفقد المرء رؤيته وهو يحاول الاقتراب من هذا الموضوع . وتقليل جدا من الناس قد ينكر أن ما يخوض فيه كتاب اليوم من مناقشات مفتوحة وصريحة حول الجنس هو رد فعل مرحب به في مواجهة التزمت الفيكتوري والنفاق ، بل وأكثر من ذلك أن فنانا يستحق صفة الفن ينبغى ألا ينكس من وصف كل عناصر السلوك الانسانى بما فيها محاولات اثارة الفرائز البدائية والحيوانية فيها . مثل هذا المنهج يعتبر بحق فنا واقعيا لا ادبا جنسيا مكشوفوا على الاطلاق ، وكل ما هنالك من فرق بين الاثنين هو ما يكمن فينية الفنان ومن ثم في اثره المنشود . فشيء أن نصف الجنس بدون اثارة الاثيترارز باعتباره جزءا ، جزءا فحسب ، من الحياة الانسانية ، وشيء آخر أن نتعمد الفجاجة لا لسبب الا لأن كثيرا منا سوف يحب في كل الأحوال ، مثل هذه الفجاجة . ومن شأن ذلك أن يجعل الجنس اسفانا وبهين الانسان ويحط من قدر المؤلف والقراء على السواء بدلا من أن ينتج تأثيرا ساميا كما يفعل الفن الاصيل عادة . ومن الضروري

أن نؤكد على أن التأثير السامى لا يتحقق من مجرد كبت كل الجوانب المنحطة والنفجة في الحياة الإنسانية ، أو حتى من إحلالها مكانا ثانويا . وبالرغم من التعارض البادى في هذه المقولة ، يمكن أن نحقق التأثير السامى بابرار تلك الجوانب على شرط أن يكون هدفنا هو زيادة الفهم والتعاطف الإنسانيين . وأكرر مرة أخرى أن هذا يتطلب أكثر من المهارة الفنية ، أنه يتطلب فلسفة محددة « يلتزم » بها الكاتب . وتقف روايات سارتر شاهدا على هذا الأمر ، ففي ثلاثيته « دروب الحرية » الكثير من جوانب الفجاجة والفحش التى تضارع ما يوجد في روايات على شاكلة « فانى هل Fanny Hill » (١) ، ولكن هذه الجوانب ليست منعزلة أو ليست موجودة بدافع الإثارة . نمثلا من المستحيل ألا تهتز عواطف المرء النبيلة (أى عكس دواى الشهوة الفجة) بعد أن يقرأ المرء المشهد المؤثر حيث يحاول كسيحان ممارسة الحب ، فلا يستطيعان الوصول الى ذروة النشوة الا باستخدام ايديهما وخيالهما . والغاية من التفاصيل المرسفة في هذا المشهد أن تزيد من احساسنا بحدة الموقف وسخريته ، وليست الغاية من ورائه دغدغة جوعنا الجنى .

ثالثا : التوتر المتولد من التعارض القائم بين مزايا التقدم العلمى الكائنة فيه وبين أخطاره الحقيقية . لقد فرض اكتشاف الطاقة النووية هذه المسألة فرضا وصارت قضية ملحة ، حيث غدت مشكلة الحرب والسلام بسببها أكثر مشكلات عصرنا حيوية . ولكى نعرف أن المشكلة لم تبرح وجدان الفنانين ، وأنهم لم يقفوا منها موقف اللامبالاة ، ينبغي أن ننعم النظر في عدد الأغنيات والمسرحيات والروايات التى تعالجها ، فضلا عن الأعمال الأخرى التى كانت ستصبح غابضة ، لولا أنها اتخذت من المشكلة خلفية لها . لقد أثارت حرب فيتنام في الغرب ردود الفعل نفسها التى أثارها مقاومة الفاشية قبلها بثلاثين سنة ، ووجه الشبه هنا يكمن في استقطاب الآراء والاتجاهات (٢) .

(١) رواية جنسية ظهرت في إنجلترا في القرن الثامن عشر ، ألفها جون كليفلاند John Cleland

(ت ١٧٢٩) تحت عنوان « فانى هل : مذكرات امرأة اللذة » ، وتمد أعظم أعمال أدب

الإثارة الجنسية في الأدب الإنجليزي .

(٢) ليس معنى هذا أن نتوقع طوفانا من الكتب التى تعالج مشكلة فيتنام مباشرة . ولكن يعنى على الأرجح أن حرب فيتنام ، كالحرب الأهلية الإسبانية من قبل ، واحدة من تلك المشكلات المحددة التى تجبرنا على أن نعيد النظر في مبادئنا الأساسية كل أونة وحين . ومادامت رعى الحرب تدور وتهدد بتفجير حرب عالمية فإن قضية وحشية الإنسان نحو الإنسان تظل قضية ملتهبة وعملية .

(المترجم : يلاحظ أن المؤلف كتب هذه الآراء سنة ١٩٦٧ والحرب فيتنامية دائرة على قدم وساق والرأى العام موزع بين أطراف النزاع . لكن آراءه في هذا الصدد ما زالت صالحة لزماننا اذا أخذنا في الاعتبار حروبا وجرائم وحشية ترتكب من الإنسان في حق الإنسان في مناطق منفردة من العالم ، وتقر القضايا نفسها التى أثارها المؤلف ، وتتحزب آراء البشرية حيالها ما بين مؤيد ومعارض ولا مجال ، وتحتاج من الأدباء والكتاب الى اتفاد موقف) .

وهذا ينفي الزعم القائل بأن الالتزام قد مضى زمنه ولم يعد صالحا ، حيث مازالت هناك خيارات مصرية تواجهنا ، ومازلنا في حاجة الى المسد الملمم للفن والادب بغية التصدي لها . فقد كتب اراجون ديوانه « عيون وفكري » سنة ١٩٥٤ ليكون بمثابة تنمية متشاعمة لرواية زوجته الزاتريولية Elsa Triolet « الحصان الاحمر » (٧) التي تصور فيها اباداة القنبلة الذرية للبشرية ، لا لان الرواية متشائمة ، ولكن لانها ترمى الى توعيتنا بالتهديد النووي كي نوقفه قبل فوات الاوان . وديوان اراجون يستكمل هذا الدرس حين يطالعنا ببساطة فائقة واخلاص عميق على كل القيم التي ينبغى الحفاظ عليها والقتال في سبيلها . ويختتم اراجون ديوانه بقصيدة عن السلام (اوجت بها الحرب بين الفيتناميين والفرنسيين) تقول ابياتها الاخيرة :

فلتصمتي ايها الذرة ولتكني ايتها البنادق من الخدمة

اوقفوا النار على كل الجبهات على كل الجبهات اوقفوا النار (٨)

رابعا : هناك - اخرآ - الصراع الخالد بين المثال والواقع ، وهو الصراع الذي دفع بيجي في بداية هذا القرن ان يلاحظ بمرارة أن «التصوف» عادة ما ينحط ليصبح « سياسة » ، وهو يعنى كما سيتضح بعد قليل ، ان المصير العادى لآى مثال نفى هو أن ينحرف عن مساره النبيل ويستغل في سبيل تحقيق غايات انانية . ويأخذ هذا الصراع شكلا حادا عند المترجمين سياسيا ، لأن عالم السياسة هو عالم « الايدى القذرة » كما يوحى بذلك عنوان مسرحية سارترية(٩) . والمثل الحديث على هذا هو التصدع والشقاق للذان وقعا في صفوف الشيوعيين بعد المؤتمر العشرين للحزب الشيوعى السوفييتى حيث كشف النقاب عن اخطاء ستالين وجرائمه .

(٧) اشارة الى (الحصان الاحمر) رمز الصرب الذى ورد ذكره في الانجيل في كتاب

(الوحي) .

(المترجم : الحصان الاحمر أو الثنين حيوان خرافي يسمى Red Dragon

وله - كما جاء في الانجيل - سبع رؤوس ، وعشرة قرون ، وسبع تيجان على رؤوسه - حاول ان يلتهم « الوليد » من حجر « السيدة » وقد دخلت الملائكة في حرب ضده بقيادة ميكايل .. الخ القصة المذكورة في المكان المشار اليه) .

(٨) خلو أبيات اراجون من علامات الترقيم الاملائية هو امر متعمد هدفه ان يجبر

المتلقى على اعتبار كل سطر شعري وحدة متكاملة لا تحدها فواصل صناعية شكلية .

(٩) يقصد المؤلف مسرحية سارتر السياسية التي تسمى Les Mains Sales

(الايدى القذرة) التي ألفها سنة ١٩٤٨ ، وتدور أحداثها في المجر قرب نهاية الاحتلال

الاملائى ، وتمتد المسرحية مثالا على الميلودراما السياسية في قوة التأثير والتركيز . (المترجم)

والحق أن الصدمات العنيفة في العصر الحديث ليست مقصورة على الشيوعيين وحدهم ، فكل الذين يحاولون اصلاح أحوال الآخرين لابد واجدون ، أن عاجلا أو آجلا ، أن خطوات التغيير قلما تكون بالسرعة التي يأملون ، ولا يكاد يضى بعض الوقت حتى يكشفوا أنه بمجرد أن يدخل المثال دائرة التطبيق تقوم العقبات غير المتوقعة التي تستدعى « إعادة تقييم مؤلم » . ويأتى الخطر في مثل تلك الأحوال من أن الناس يميلون الى إخفاء خيبة آمالهم وراء ستار خبيث من اللامبالاة والسخرية .

ويستطيع الفن الملتزم أن ينتقذنا من كل هذه المحاولات العقبة ، لأن رؤية الفنان تساعدنا على أن نرى أبعد من النكسات والهزائم العارضة . وهنا نتذكر قول « سارة كاهن » الجريئة إحدى بطلات أرنولد ويسكر حين ترفض بعناد أن تتبع صديقها « مونى » على طريق الخيانة ، أو ابنها « روبى » على طريق اليأس ، وتقول : « إذا جاء الكهربائى لاصلاح العطب ، وبذل أن يصلحه زاده سوءا ، فهل أتوقف عن استخدام الكهرباء ؟ هل احرم نفسى من النور ؟ الاشتراكية هي نورى . هل تفهم ذلك ؟ هي السبيل في الحياة . كم يمكن أن يكون الانسان جميلا ؟ » (١) .

وفي قصيدة أراجون الأخيرة « مريثة لبابلو نيرودا » التي كتبها سنة ١٩٦٦ يصف الشعراء بأنهم « مخلوقات الليل الذين يحلون الشمس بين جوانحهم » . وخلفية القصيدة هو الزلزال الذي وقع في شبلى سنة ١٩٦٥ وحطم منزل بابلو نيرودا ، فبعد أن يعبر أراجون عن تعاطفه مع صديقه ، يمضى في ادانة الأرض ذاتها بأنها قد خانت الشعراء ، ويوسع موضوع القصيدة بأن يبين أن هناك كوارث أسوأ تنتظر الفنان حين يضحو على الهوة التي تفصل أحلامه الكريمة بالعدل والمساواة والعقبات التي يجب أن يتخطاها الانسان قبل تحقيق هذه الأحلام . ان رسالة الشاعر هنا ليست دعوة الى الاستسلام ، بل الى الكفاح ببقطة وانتباه :

« آه ماذا سمحنا لبابلو صديقى

بابلو يا صديقى ماذا عن أحلامنا ماذا عن أحلامنا » (١٠) .

قد لا تكفى الأمثلة السابقة للتصدى للرأى القاتل بأن أيام الالتزام معدودة ، لأنه لا توجد توترات حقيقية في المجتمع الحديث ، ولكن كتاب ادب الالتزام يرون أن التوترات الحالية أقل « وضوحا » وربما كانت أكثر

« تعقيدا » من مثيلاتها منذ عقدين أو ثلاثة . وهذا يعنى أن الالتزام لم يمت بعد ، بل ينبغي أن يسلك الالتزام طرقا مختلفة من التعبير عنها . وكم يكون الأمر محزنا إذا صارت أغاني الاستنكار هى وسيلة التعبير الوحيدة من موم عصرنا وتوتراته ، أو إذا فشلت فى الهام الكاتب ، سوف يكون ذلك مأساة ليس للكاتب بوصفه « مواطنا » وإنما بوصفه « كاتبا » .

ونحن ندين بالفرقة بين الصفتين هنا للكاتب الانجليزى جورج أورويل حيث يقول :

« حين يشتغل الكاتب بالسياسة فإن عليه أن يفعل ذلك بوصفه مواطنا ، بوصفه إنسانا ، وليس بوصفه « كاتبا » ... وعليه أن يحدد بجلاء أن أدبه هو شيء مختلف » (١١) .

وهذا هو الاعتراض الليبرالى على الالتزام ، انه لا يرفض الالتزام باعتباره التزاما — لأن أورويل يعترف انه « ... من المستحيل ، بل من غير المستحب ، أن تعيش فى برج عاج » — ولكن لأنه لا مكان له فى الأدب ، حيث أن « الأدب شيء مختلف (. ويتبنى « الروائيون الجدد » (١٢) فى فرنسا وجهة النظر نفسها ، فيكرر روب جرييه مقولة أورويل بالنص تقريبا حين يقول :

« ليس من المعقول .. أن تزعم أننا نخدم قضية سياسية فى رواياتنا ، حتى لو كانت قضية عادلة فى نظرنا ، وحتى لو كنا فى حياتنا السياسية نقائل فى سبيلها » (١٢) .

فهناك التزام واحد محتمل فى نظر كتاب الرواية الجديدة وهو الأدب نفسه ، اذ يقول روب جرييه :

« ... التزام الكاتب هو وعيه التام بمشاكل لغته ، وإيمانه بأهليتها القصوى ، وإصراره على حلها من داخل اللغة ذاتها » (١٣) .

"Writer and Leviathan," in England, Your England (Secker & Warberg

(*) انظر ما قدمناه فى السابق من كتاب الرواية الجديدة فى فرنسا (المترجم)

(١٢) من مقالة له فى مجلة :

Revue de Paris (Paris, September, 1961) p. -21.

Alain Robbe-Grillet, Pour un nouveau roman (Paris, 1960), pp. 46-7.

ويرد أدب الالتزام بأن مثل هذا الرأي مبنى على اعتقاد خاطئ وهو ان المشاكل الفنية تقع خارج نطاق المجتمع حيث ينظر إليها على انها قضايا فنية محسب . ان كاتباً ملتزماً مثل أراجون ، بغیر أن يقلل من خطر اللغة وضرورة التمكن منها ، يؤكد على أن اللغة ما هي الا وسيلة اتصال ، وأن كل المحاولات الخلاقة لتحسين هذه الوسيلة تنبع من فلسفة في الحياة . والتعبير « الفن » في الأدب ليس غاية في ذاته ، بقدر ما هو طريقة أداء لتوصيل تجارب الفنان وآرائه بصورة أكثر صلاحية وقوة . بل ان روب جرييه نفسه يعترف بأن « الرواية الجديدة » تعد أصلح التجارب لأنها تستطيع التعبير عن واقع العصر الحديث بصورة أفضل من الرواية التقليدية . أملاً ينهض هذا الاعتراف دليلاً على تناقض روب جرييه بالقياس الى اعترافه السابق بأن العمل الفني لا غاية له ، وان الفنان مبدع بغرض الإبداع فقط ؟ .

وفضلاً عن ذلك فان « أورويل » لو كان صادقاً في افتراضه ان هناك سئوراً عظيماً يفصل بين الفن والحياة ، فان لنا ان نفترض أنه يحقق لفرد بعينه أن يخرج من عزلته حينما يتصرف « كمواطن » وان يعود إليها من فوره حينما يؤدي مهمته « ككاتب » ، وربما عليه أيضاً ان ينسى كل ما تعلمه في تلك الرحلة القصيرة التي قدام بها الى العالم الأمل خلوداً منه ! (*) والحق أن أورويل نفسه لم يصل قط الى هذه الحالة السخيفة ، ولكن الا تستحق مقولته تلك أن تعامل هكذا بالسخرية ؟ ان تعبيره « الأدب شيء مختلف تماماً » تعبير أقل ما يمكن أن يوصف به أنه تعبير مبهم جداً ويجوز أن يؤول تأويلات عجيبة ربما كان أورويل اول من يدينها . فإذا كان يعني أن المرء لا يمكن أن يصدر أوامر في الفن كما يفعل في السياسة فلن يختلف معه أي كاتب ملتزم ، ولكن اذا ذهب أورويل او أي انسان آخر الى أبعد من هذا ، وجزم بأن الكاتب مستقل عن كل السلطات والجهات ، فهو في نظر أدب الالتزام يسير على طريق مخوف بالمخاطر . فالاستقلال المزعوم للكاتب هو وهم واسطورة ، لأنه ليس هناك من أدب يستطيع أن يتجنب التقويم النقدي للمعاصرة سواء بالتصريح أو التلميح . وقد اعتبر سارتر أمسك الكاتب عن أن يدلي برأيه نوعاً من الالتزام لأنه ينطوي بداة على تسليمه بالأمر الواقع .

بالإضافة الى ذلك ، هل تعنى فكرة استقلال الكاتب أنه ليس مسئولاً بها يكتب أمام أحد لأنه — بوصفه فناناً — لا يخضع للقيود الانسانية

(*) واضح أن المؤلف يسفر من ثغرة أورويل بين صفة الأدب « ككاتب » وصفته « مواطناً » هذه الثغرة التي تبعد الكاتب عن انخراطه موقف من قضايا عصره ، ولجملة بمعزل من ان يستفيد من احتكاكه بالحياة والمجتمع . (المترجم)

العادية ؟ ينتقد كتاب أدب الالتزام هذه الفكرة بشدة ، مؤكدين أن عدم المسؤولية ليس من الفن في شيء ، وأن قليلا من الأعمال الفنية الخالدة — أن وجدت — قد ولد دون اعتبار لحاجات المجتمع . إن ما كان يخشاه أورويل هو أن يوجه الكتاب الى هذه الحاجات بدلا من أن يكشفوها هم بأنفسهم ، ولا ينكر أحد أن خشية أورويل تثير بعض التعاطف لدى هؤلاء الذين افزعهم وآلمتهم الأحداث الماضية في الاتحاد السوفيتي والأحداث الثقافية في الصين . ولكن هل يمكن القول أن أورويل قد وجد حلا صحيحا للمشكلة حيث كان محقا في خوفه من الوقوع في المحذور ؟ لا يظن كتاب أدب الالتزام أنه قد وجد الحل ، وهم — بعد — يعتبرمون أن هناك مزالق في منهجهم ، وأنه لا يكفى أن تضرب صفحا عن النقص الحساسين على اعتبار أنهم « برجوازيون صغار » (١٤) ، فليس إطلاق النعوت على الخصوم هو الطريق الأمثل لاسكاتهم .

والاجابة الحق أن لا ينكر المرء أن هناك مخاطر ، ولكن ينبغي عليه أن يتوقف ليسأل نفسه اذا كان على استعداد لمنازلة هذه المخاطر والتضحية معها ، أو البحث عن أفضل السبل لتقليلها ، حيث لا يمكن أن تتحقق مهمة جليلة بدون تضحيات مؤكدة . ولا يدعى الالتزام أنه وثيقة تأمين ضد كل الأخطار ، بل يعتقد على الترجيح أنه يحتوى على البذور التى تنبئها دائما ، لأنه يلزم الكاتب دائما بأن يتقبل آراء الآخرين ، فالكاتب الملتزم كما يؤكد سارتر مرارا وتكرارا أنها هو « رجل بين الناس » .

والخطر الأكبر الذى ينبغي على الكاتب الملتزم أن يحذره هو التحييز والغمرة الفكرية ، أنه خطر حقيقى كامن فى أى عمل انساني ، وكل

(١٤) بالمناسبة ، هناك ظن ما بأن أورويل كان يتعامل مع السياسة على طريقة « البرجوازيين الصغار » ، حين آمن بالطبقات المتوسطة أكثر من ايمانه بتنظيمات العمال . ولكن هذه الصفحات ليست محاولة لمناقشة الاسهام الشخصى لأورويل (حيث ذكرنا آراءه هنا لأنها ببساطة تلخص تلخيصا جيدا ما أطلقت عليه « وجهة النظر الليبرالية » فى الاعتراض على الالتزام) . ولقد وردت آراؤه ونوقشت فى كتاب جون ماندر .

وسوف يجد القارئ « أن تفكير أورويل فى هذا الصدد مبشوش ومتضارب . اذ يقول مرة : ان الدعاية الموجهة تعنى خسواء الفن ، ومرة أخرى يقول : ان الفن لابد أن يكون له غاية سياسية » (ص ٨٤) . أما تعبيره « الفن شيء مختلف تماما » فيعلق عليه ماندر بقوله « ان الكاتب — فى نظر أورويل — لا يستطيع أن يكون عضوا صالحا فى حزب سياسى ، وإذا تناول الكاتب السياسة فى أدبه فسوف يصبح كاتب منشورات » (ص ١١٢) .

فهل لى ان اضيف أنه لا يوجد قارئ جاد يمكن أن يصف بيجى واراجون وسارتر بأنهم كتاب منشورات .

كاتب عرضة له . والحق أن الكتاب غير الملتزمين الذين لا يعترفون بسلطان
 الا سلطان أنفسهم هم أكثر الكتاب عرضة له . أن أحد المتطلبات المقدسة
 للالتزام أن لا يعتبر الكاتب نفسه المشرع الوحيد للحقيقة بل عليه أن
 يطلبها حيثما وجدت مع أفراد المؤسسات الأخرى فنية كانت أو سياسية .
 هل يقودنا هذا الى مناقشة « التخريب » — أى التكلل داخل أحزاب
 أو الانتماء الى جماعات — تلك الآفة التي يخشاها أورويل ؟ وهنا نقترّب
 من أحد الأخطار الناجمة عن الالتزام مفندين آياه ، بالرغم من كونه لا يشكل
 نقدا للالتزام على الإطلاق ، بل يمكن أن يكون نقدا للحزب الشيوعي
 (أو أى حزب آخر على شاكلته) . أن تخريب الكتاب ضار بالفن ، وضار
 بالمبدأ الذي يعتنقه الكاتب على المدى البعيد ، أنه يعطى صورة مشوهة
 تماما عن حقيقة الالتزام لأنه يخلط بين أمرين مختلفين جد الاختلاف :

١ — رغبة الكاتب في النزول الى الساحة ليمارس نشاطه (وهذا
 قرار خاص به وحده) .

٢ — الإجراءات الادارية التي يتخذها الحزب الحسامك أو السلطة
 الدينية ضده اذا لم يلتزم بالخط الرسمي المرسوم له عن طريقتيها .

وهذا الأمر الآخر ينبغي ادانته ادانة تامة ، ولا يمكن أن تكون ادانته
 فعالة بالانطواء على النفس في البرج العاج أو بالضرب على غير هدى
 في المهامة والغفار .

وسواء أن يتصدى الكاتب لضيق الأفق داخل حزبه كما فعل أراجون (١٥)،
 أو يحتفظ باستقلال ذاته بوصفه لا منتبيا غير معاد كما فعل سارتر (١٦) ،
 أو يتخلى الى الأبد عن « الإله الذي فشل » — فكل هذه المواقف الإيجابية
 إضافة لصالح الالتزام وليست انتقاصا منه . ويستطيع المرء أن يغامر
 بتقرير المفارقة التالية : اذا أردت أن تحاكم الالتزام (كما هو قائم بالفعل)
 محاكمة شاملة ، فإن عليك أن تكون ملتزما تماما ! . .

(١٥) تنبه قطاع عريض من الجماهير مؤخرا الى استقلال عقلية أراجون حين ادان
 بشدة قرار الاتحاد السوفيتي بسجن كاتبين لنشر كتبهما خارج البلاد ، ولكن لا يمثل
 هذا لفظة تحول جديدة في موقفه ، فقد ارتبط اسمه في فترة ما بعد الحرب العالمية
 الثانية بنفساله ضد « الدوجمانية » و « الطائفية » .

(١٦) لا يعتبر سارتر رفضه الانضمام الى حزب سياسي فضيلة أو مزية ، ولكن يعتبره
 ضرورة يؤسف لها ، مادام يشعر بأنه غير قادر على تأييد الطرق التي يسلكها الحزب
 الشيوعي الفرنسي . ويعترف سارتر بأن موقفه غير متسق وغير مريح ، ولكنه يعتقد أنه
 السبيل الوحيد المنقذ أمامه . ويشير نقاده الشيوعيون الى نقطة الضعف في موقفه ،
 ويذهب بعضهم الى حد اتهامه بتكوين رؤية « غير متطرفة » للالتزام الأولى .

ومفضلاً عن ذلك فإن التجاوزات المفرطة التي وقعت في عصر ستالين والتي عرفت باسم « الجـذائفة » (١٦) كانت ترجع إلى الاستخدام المتعسف لمبدأ سليم ، وهو مبدأ يفادى بمسؤولية الكاتب نحو المجتمع . ويجب أن نؤكد على أن غلطة جـذائوف نبعت من تطبيقه لمبدأ المسؤولية من منطلق « ادارى » ، ومن نسيانه أن الطرائق التي تصالح في ميدان السياسة لا تصلح بالضرورة في ميدان علم الجمال (لقد كان لينين نفسه صاحب منهج أصح في هذا الشأن حين قال : الأدب هو آخر شيء في الدنيا صلاحية للتسوية والاتساق الميكانيكيين ولخضوع الأقلية أمام تحكم الأكثرية . . . ففى ميدان الأدب يجب أن تتاح الحرية الكبرى للمبادرة الفردية) (١٧) . ولا يعنى هذا الكاتب من مسؤوليته الاجتماعية أو السياسية ، بل يشير إلى أن المنهج السليم لا يمكن أن يفرض عليه فرضاً .

إن الإجراءات الادارية تؤدي إلى افتقار الفن وخوائه ، والأدب الذى يكتب بغرض « إصدار الأوامر » هو كاريكاتير لأدب الالتزام ، لأنه يفشل فشلاً ذريعاً في تحقيق غايته لدى القارئ حيث يتركه خائراً جامداً ، بدل أن يفرس في نفسه الحماس . لابد على الفنان — أذن — أن يستمع إلى صوت ضميره لا لأنه الحق الذى لا ريب فيه ، وإنما لأنه إذا لم يفعل سوف يشئ عليه بوجود عناصر غريبة ودخيلة ، وسوف يقلش تأثيره في الحال . ومن ثم فانه — بالنسبة إلى الالتزام نفسه أكثر من كونه بالأصالة عن « الفن » الخالص — لابد من التصدى لعملية « التخريب » .

ويؤكد أدب الالتزام دائماً على أن الأيديولوجية لا يمكن أن تدخل إلى العمل الفني من خارج ، وإنما يجب أن تنبع من ذات الفنان وأن تكون جزءاً لا يتجزأ من شخصيته . وعلى الرغم من اعتقاد أدب الالتزام بأن الفن كله هو شكل من أشكال الدعاية بمعنى أنه نقد للحياة ويعبر عن وجهة نظر معينة (١٨) ، فإن الدعاية إذا فرضت قرصاً على العمل الفني فشلت الفنان . أن يبجى لم يسمح لأحد ، حتى الكنيسة ، أن يعلمه ماذا يكتب أو كيف يكتب ، وحين كان يجد نفسه غير قادر علناً عن الدفاع عن أحد القرارات الكاثوليكية فانه كان يلزم الصمت ، أو يلجأ إلى مبدأ

(١٦) نسبة إلى أنغريه الكساندروفيتش جـذائوف (١٨٩٦ — ١٩٤٨) الذى كان سكرتير اللجنة المركزية للحزب الشيوعى أيام ستالين ، والذى أرسى سيطرة الحزب على كل النشاط النقابى ، بطالبة الكتاب أن يلزموا خط الحزب لزوماً تاماً ، وظلت هذه السياسة فعالة بعد وفاته ووفاة ستالين فشلت كل مناسخ الإبداع الأدبى الحر حتى مؤتمر الحزب العشرين سنة ١٩٥٦ .
(المترجم)

(١٨) يلجأ الناس عادة إلى تعريف الدعاية (فى معناها الهابط) بأنها الدفاع عن الأفكار التى يختلقون معها ، ولكنهم لا يجرؤون على وصف دعاوهم التى لا ريب فيها أو قبولهم بعض القيم بأنها لون من الدعاية أيضاً !

كسنى مخالف يعبر به عن رأيه الخاص (وموقف الكنيسة من برجسون (١٩) شاهد على ذلك : فلقد كان بيجى معجبا مخلصا لبرجسون وظل يدافع عنه في وقت كانت روما على وشك أن تتبرا منه) . وذهب سارتر الى أبعد من هذا حين رفض الانضمام الى أى حزب سياسى مع كون هذا غير منسق مع فهمه لواجب الكاتب الملتزم . أما فيما يتعلق بأرجون الذى لا يمكن أن يتهم بأية « شطحات فردية » في ضوء عضويته المتصلة للحزب الشيوعى الفرنسى على مدى أربعين سنة ، فإنه يرفض مطلقا فكرة « الأوامر » في الأدب ، وينادى بدلا منها « بالضرورة الداخلية » التى تجعل الفنان يردد في عمله الأفكار والتيارات المتلفة معه . وشعره أثناء الحزب والذى يعطى صورة حية للخط الشيوعى في تلك الأيام قد استطاع أن يحتفظ في الوقت نفسه بكثير من السمات الشخصية لصاحبه التى ربما كان سيخفق بدونها في تحريك مشاعر ملايين الفرنسيين من مختلف الأحزاب .

وبالرغم من هذا كله ، يصبح من غير المجدى أن ننكر أن أعظم خطر يواجه ادب الالتزام هو أن يتحول الى ادب من أجل « الالتزام » (١٩) أو أن نزعم أن العلاقة السلبية المتوازنة بين هذه الجانبين قد أرسيت بنجاح في مجال التطبيق أو تجددت بسهولة في مجال النظرية . اننا نتحدث هنا عن واحد من أعقد الموضوعات التى تتصل بالالتزام ، وكل ما يمكن أن نضيفه الى ما قاله الكتاب الملتزمون هو أن فكرة الالتزام مازالت فكرة ناشئة ، وكلما نضجت ستزيد بها التجربة ثراء وستخلص تدريجيا من التجاوزات والأفكار الخاطئة . والتتويم الشخصى لتجارب كل من بيجى وأرجون وسارتر خطوة مستتيرة في هذا المقام . فالاعترافات غير المتوقعة التى كشفت عنها السير الذاتية لأرجون وسارتر في السنين الأخيرة تظهر لنا انهما لم يتحررا تماما من « خداع النفس » ولكنهما كانا يضعان الاخلاص والحيقة فوق أى اعتبار آخر ، وانهما — اذا أردنا أن نستخدم تعبيرا مفضلا لدى أراجون — كانا يصران على أن يخلقا صورة صادقة لنفسيهما .

(٢٠) هنرى برجسون (١٨٥٠ - ١٩٤١) فيلسوف فرنسى أعاد النظر في المسائل الفلسفية من زاوية جديدة ، وخاصة فيما وراء الطبيعة ، وكانت آراؤه سببا في جلب ثورة الكنيسة عليه . (المترجم) .

(١٩) انظر تعبير سارتر المشهور « في ادب الالتزام يجب ألا يفسى الالتزام الادب في كل الاحوال » ، وكذلك أيضا مقالته فن « تأميم الأدب » حيث يبينه الى أن الرواية — سواء أكانت ملتزمة أم لا — هى في المقام الأول عمل فردى ، وعلى القراء والنقاد أن يقبلوا التورط المتبادل ، فالادب مقاومة ، وبدون عنصر المخاطرة يموت الفن .

التفكير العلمى

المكتبة العربية

عرض وتعليق : عبد الرحمن أبو عوف

كان صدور كتاب (التفكير العلمى) للدكتور فؤاد زكريا ، فى هذا الوقت والمناخ الملوث جهدا يستحق التقدير والتقييم والمناقشة وكما يقول الدكتور فؤاد زكريا فى مقدمة الكتاب « وفى اعتقادى أن موضوع التفكير العلمى هو موضوع الساعة فى العالم العربى.. . فى الوقت الذى أفلح فيه العالم المتقدم - بفرض النظر عن أنظمته الاجتماعية - فى تكوين تراث علمى راسخ امتد ، فى العصر الحديث طوال أربعة قرون ، وأصبح يمثل فى حياة هذه المجتمعات اتجاهها ثابتا ، يستحيل العدول عنه أو الرجوع فيه ، فى هذا الوقت ذاته يخوض المفكرون فى عالمنا العربى معركة ضارية فى سبيل اقرار أبسط مبادئ التفكير العلمى ، ويبدو حتى اليوم ونحن نمضى قدما الى السنوات الاخيرة من القرن العشرين أن نتيجة هذه المعركة مازالت على كفة الميزان ، بل قد يميل الى المرد فى ساعات تشاؤم معينة أن احتمال الانتصار فيها أضعف من احتمال الهزيمة . وفى هذا المضمار لا أملك الا أن أشير الى أمرين يدخلان فى باب المجائب حول موقفنا من العلم فى الماضى والحاضر .

الأمر الأول هو أننا ، بعد أن بدأ تراثنا العلمى ، فى العصر الذهبى للحضارة الإسلامية ، بداية قوية نافذة سبقنا بها النهضة الأوروبية الحديثة بقرون عديدة ، مازلنا الى اليوم نتجادل حول أبسط مبادئ التفكير العلمى وبديهياته الأساسية ، ولو كان خط التقدم ظل متصلا ، منذ نهضتنا العلمية القديمة حتى اليوم ، لكنا قد سبقنا العالم كله فى هذا المضمار الى حد يستحيل معه أن يلحق بنا الآخرون ، نتجادل نحن مما اذا كانت للأشياء أسبابها المحددة وللطبيعة قوانينها الثابتة ، أم العكس .

والأمر الثانى أننا لا تكف عن الزهو ببافينا العلمى المجيد ، ولكننا فى حاضرننا نقاوم العلم ، بل أن نفس الأشخاص اللذين يحرصون على تأكيد الدور التراثى للعلم الذى ازدهر فترة فى الحضارة الإسلامية هم أنفسهم اللذين يحاربون التفكير العلمى فى أيامنا هذه ، ومن الجلى أن هذا الموقف يعبر عن تنقلى صارخ ، إذ أن القروض فبين يزهو بانجازاتنا العلمية الماضية أن يكون نصيرا للعلم ، داعيا الى الأخذ بأسبابه فى الحاضر حتى نتاح لنا العودة الى تلك الثقة التى بلغناها فى عصر مضى أما أن نفلخر بعلم قديم ونستخف بالعلم الحديث أو نحارب بهذا أمر يبدو مستصفا على أنهم » .

ولكن وقيل أن نستغرق في عرض وتقييم كتاب (التفكير العلمي) يجب أن نعرف بطريقة محددة ترتفع لمستوى المكانة الفلسفية والفكرية التي يحتلها مفكر كالدكتور (فؤاد زكريا) رئيس قسم الفلسفة في جامعة عين شمس ، ورئيس قسم الفلسفة بكلية الآداب بالكويت حاليا .

يبدو الدكتور فؤاد زكريا - متبعا بين اساتذة الفلسفة في جامعاتنا ، فمعظم هؤلاء ناقل لاتجاهات فلسفية مثالية معادية للعلم وموضوعية العالم ، كالدوغمية المنطقية والوجودية والجوانية والمقل المعتدل .

لكن من يقرأ أعمال (فؤاد زكريا) نظرية المعرفة والموقف الطبيعي للإنسان أو (نيلشه) وكتابه الفذ عن (سبينوزا) ومقالاته النقدية التي توالى في مجلة (الفكر المعاصر) من يقرأ هذا كله ويضعه في إطار ما طرحه تحولات المجتمع المصري من مشكلات فكرية سيشر على الفور بأننا لسنا مخيرين بين أن تكون لنا فلسفة أو لا تكون ، بل أن الخيار هو : هل نصوغ نظريتنا عن وهي بحيث تتفق مع مبدأ مفهوم أم نصوغها دون وهي وبمحض المصادفة ؟ .

والتخلص الذي يشمل إسهامات الدكتور (فؤاد زكريا) تتضح فيه لفته بالعقل الإنساني، وقدرته على فهم قوانين الضرورة الطبيعية والاجتماعية التي يحيا من خلالها بحيث يصبح بمقدوره أن يسيطر عليها ، ويصوغ مستقبله ويحضر في نفسه طاقات الحرية والإبداع والتقسيم .

في رسالته للدكتوراه اختار أن يدرس (مشكلة الحقيقة) فناقش المسائل المميزة لحقيقة الأحكام وفق مختلف النظريات ، وعرض بالنقد للنظريات المثالية والواقعية وحيدة الجانب لمفهوم الحقيقة ، ورغم عداء المؤلفين على رسالته لدراسة الفكر المادي بكل اتجاهاتها ، فقد استطاع أن يسلك طريقا موضوعيا وحكرا في تحليل فكرة الحقيقة النسبية والمطلقة وإبراز أهمية التحليل اللغوي في كشف كثير من غوامض مشكلة الحقيقة ، وإظهار جوانب النص والقصور في المذاهب التي عرض لها بالنقد والتحليل .

أعقب ذلك دراسته لنظرية المعرفة وخرج بدعوة لإحالة التقريب بين الفلسفة والعلم وتعيين الوظيفة الاجتماعية للفلسفة ، وإبراز أخلاقية شجاعة للمفكر تمقد الصلة الضرورية بين الفكر والسلوك .

غير أن ما يمثل اكتمال منهج الدكتور - فؤاد زكريا - إلى جانب الكشف عن مزاجه الفلسفي وطبيعة شخصيته الدقيقة العذرة هو وثيقة الانفصام التي كتبها عن (سبينوزا) فيلسوف القرن السابع عشر الذي عانى لقرون أو يزيد من الاضطهاد وسوء الفهم والتفسير ، ولم يتعرض فيلسوف مثل ما تعرض له من تعارض التفسيرات وتضاربها لذا كان على المفكر المصري أن يواجه ركابا هائلا من الدراسات والمراجع أوشكت أن تضع دلائل الإنكار العلمية والديمقراطية التي شكلت النسق الفكري لاسبينوزا ، في عصر محاكم التفتيش والقهر والتخلف حيث لازالت بقايا قيم الاضطهاد تلقى ظلالها الكثيرة ، على أن أخطر ما جاء به أبحاث هو مناقشته استخدام سبينوزا للمنهج الهندسي كطريقة مصنعة للتعبير ، تماما كما استخدم المصطلحات التقليدية بعمان جديدة فجعل الفكر والجسد وجهي عملة واحدة على عكس - ديكرت - وأكد موضوعية العالم وحتمية قوانينه ، ومد من صفة الضرورة في العالم الطبيعي إلى العالم النفسي والاجتماعي ، وإزال التناقض بين الضرورة المادية والحرية الإنسانية ، إلى جانب تحديد الطابع النسبي للمفاهيم الأخلاقية والجمالية والاجتماعية .

يبقى في قضية سبينوزا ما يتعلق بالتحريف العلمى الذى نسقته جملة ضخمة من المتحمسين لليهود ، وحاولوا به رد فلسفة سبينوزا للتراث اليهودى مغفلين ان نزوحه الفكرى قد ادى به - منذ البداية الى الطرد من الطائفة اليهودية في امستردام ، الى جانب المحاولات المستمرة لرشوته او ايدائه او حتى قتله .

وقد يعترض البعض على تفسيرات - فؤاد زكريا - لفلسفة اسبينوزا غير ان معيار الحكم لها او عليها هو مدى الاتساق الذى قدم به تفسيره لهذه الفلسفة المشورية العلمية للشجاعة من حيث فضله بين ظاهر الفاظها ودلالاتها الحقيقية .

والفنان بعد جوهرى من ابعاد شخصية فؤاد زكريا - لا يقل اهمية عن بعد الفكر فيها ، فقد كتب اعمق التحليلات والدراسات عن فن وجمالية الموسيقى في كتاب (التعبير الموسيقى) و (زكريات مع الموسيقى) و (عاجز) ودراسة عن الموسيقى الكلاسيك وترجم كتاب الفيلسوف والموسيقى .

فتابل طبيعة الموسيقى الجمالية الى جانب مشكلة الحقيقة وفهم الواقع والجهد الارادى المنظم لتفسيره تشكلان وحدة شخصية الدكتور فؤاد زكريا وتجعلنا نقابل ونحل ونعرض كتاب (التفكير العلمى) في ضوء هذا الفهم .

في المقدمة يطرح المؤلف السؤال الصعب ، ما هو المقصود بالتفكير العلمى ؟ هو ليس تفكير العلماء بالضرورة ، فالعالم يتخصص في ذلك الميدان المعين من مبادئ العلم ، أما التفكير العلمى الذى نقصده فلا ينصب على مشكلة متفصلة بعينها ، بل ما نود ان نتحدث عنه انما هو ذلك النوع من التفكير المنظم الذى يمكن ان نستخدمه في سلوك حياتنا اليومية ، او في النشاط الذى نبخله حين نمارس اعمالنا المهنية المعتادة ، او في علاقتنا مع الناس ومع العالم المحيط بنا وكل ما يشترط في هذا التفكير هو ان يكون منظما وان يبنى على مجموعة من المبادئ التى نطبقها في كل لحظة دون ان نشعر بها كمسورا واعيا ، مثل مبدأ استحالة تأكيد الشيء ونقيضه في آن واحد ، والمبدأ القائل ان لكل حادث سببا وان من المحال ان يحدث شيء من لا شيء .

وهذه الاساليب التى تركها العلم في المقول ، حتى لو لم تكن قد اشغلت به هي ذلك التسوع من التفكير العلمى الذى نود هنا ان ندرسه ، نريد ان يقدم العلماء انجازاتهم ، قد لا يفهم هذا الانجازات حق الفهم ، ويشارك في استيعابها ونقدتها الا قلة ضئيلة من التخصصين ، ولكن (شيئا ما) يظل باقيا من هذه الانجازات لدى الآخرين ، اعنى طريقة معينة في النظر الى الامور واسلوبا خاصا في معالجة المشكلات ، وهذا الاثر الباقى هو (تلك العقلية العلمية) التى يمكن ان يتصف بها الانسان العاقد ، حتى لو لم يكن قد درس مقررا علميا واحدا .

الفصل الاول - سمات التفكير العلمى :

خلال رحلة طويلة هي عمر البشرية والعقل يبحث عن الحقيقة ويستخدم اساليب متباينة للكشف عنها ثم اهدى الى عدة خصائص يمكن ان نطلق عليها سمات المعرفة العلمية .

١ - التراكبية ، ولفظ التراكبية هذا يصف الطريقة التي يتطور بها العلم وهي صفة نسبية تصف بها الحقيقة العلمية التي لا تكف عن التطور وتجاوز نفسها وتسير في اتجاهين رأسى وافقى ، اهدهما التعمق في بحث الظواهر نفسها والآخر التوسع والامتداد الى بحث ظواهر جديدة .

٢ - التنظيم : أى أننا لا نترك الأفكار تسير حرة طليقة وانما نرتبها بطريقة محددة وننظمها عن وعى ، ، وفي الوقت ذاته تنظيم للعالم الخارجى ، وينطبق ذلك على ميدان العلوم الطبيعية وميدان العلوم الانسانية .

ورغم أن هناك أكثر من نوع للتفكير يتسم بالتنظيم حتى التفكير الاسطورى إلا أن الاختلاف الاساسى يكمن في أن التنظيم كما يقول به العلم يخلقه العقل البشرى ويعينه في العالم بفضل جهده المتواصل الدؤوب في اكتساب المعرفة ، على حين أن المصالح وفقا لامتصاص التفكير الاخرى منظم بذاته .

ولقد استطاع العلم الحديث أن يطور لنفسه منهجا أصبح يرتبط الى حد بعيد بالدراسة العلمية وصفات هذا المنهج :

١ - ملاحظة منظمة للظواهر الطبيعية التي يراد بحثها ويفترض ذلك اختيار وعزل الظاهرة .

٢ - ومن الجدير بالذكر ان الملاحظة الحسية المباشرة نادرا ما تستخدم في العلم المعاصر ، فالآن اكتشفت أجهزة للملاحظة والرصد الحديثة .

٣ - وتأتى بعد الملاحظة مرحلة التجريب ، ومن مجموع التجارب يتكون لدينا عدد كبير من القوانين الجزئية التي يبدو كل منها مستقلا عن الآخر والتي نزل في هذا المرحلة عاجزين عن الربط بينها لأن التجربة وحدها لا تتيج لنا أن نصل الى أية (نظرية) لها طابع عام .

٤ - وفي المرحلة التالية يستعين العلم بتلك القوانين الجزئية المتعددة التي تم الوصول اليها في المرحلة التجريبية لكي يفسح كلها في نظرية واحدة .

٥ - وبعد الوصول الى النظرية يلجأ العلم الى الاستنباط العقلى ، ويتخذ من النظرية ما يرتب عليها من نتائج ، ثم يقوم مرة أخرى بإجراء تجارب لكي يتحقق من أن النتائج التي استخلصها بالعقل والاستنباط صحيحة ، فإذا أثبت التجارب صحة تلك النتائج ، كانت المقدمات التي ارتكز عليها صحيحة أما اذا كذبت فانه يعيد النظر في مقدماته وقد يرفضها كليا او يصححها عن طريق ادماجها في مبدأ اعم .

٦ - البحث عن الاسباب : لا يكون التنبؤ العقلى للانسان علما بالمعنى الصحيح الا اذا استهدف فهم الظواهر وتمثيلها ، ولا تكون الظاهرة مفهومة بالمعنى العلمى لهذه الكلمة ، الا اذا توصلنا الى معرفة اسبابها وهذا البحث عن الاسباب له هدفان .

(١) الهدف الاول : هو ارضاء الميل النظرى لدى الانسان للبحث عن تلميل لكل شيء .

(ب) ولكن هذا الاعتقاد بأن معرفة الأسباب ليس لها تأثير عملي ، هو اعتقاد واهم ذلك لأن معرفة أسباب الظواهر هي التي تمكننا من أن نتحكم فيها على نحو أفضل .

١ - الشمولية واليقين : المعرفة العلمية معرفة شاملة بمعنى أنها تسرى على جميع أمثلة الظاهرة التي يبحثها العلم ولا شأن لها بالظواهر في صورها الفردية ، والواقع أن اليقين في العلم مرتبط ارتباطا وثيقا بطابع الشمول وهناك نوع من اليقين نستطيع أن نطلق عليه اسم (اليقين الذاتي) وهو كثيرا ما يكون مضللا ، على أن العلم لا يمكن أن يركز على هذا النوع من اليقين النفسى وإنما يكون اليقين فيه « موضوعيا » بمعنى أنه يركز على أدلة منطقية مقنعة لأى عقل .

٢ - الدقة والتجريد : والوسيلة التي يلجأ اليها العلم من أجل تحقيق صفة الدقة هذه ، هي استخدام لغة الرياضيات أما في العلوم الانسانية فيمكن أن نقول أن النزاع لم يبت فيه بعد بين انصار التفرع الكيفي والتفرع الكمي عن الظواهر البشرية .

الفصل الثانى - عقبات في طريق التفكير العلمى :

لا بد ان تاريخ النشاط الروحى والعقلى للانسان كان تاريخا للأخطاء والأوهام التي تغلب عليها الانسان بمشقة بقدر ما كان تاريخا لحقائق اكتسبت بالتدريج فما هي هذه العقبات التي أخرت ظهور العلم ، ولاتزال تشوه صورة المعرفة العلمية حتى يومنا هذا عند فئات كثيرة من البشر .

أولا - الأسطورة والخرافة :

ظلت الأسطورة تحتل المكان الذى يشغله العلم الآن طوال الجزء الأكبر من تاريخ البشرية ، والسبب أن الأسطورة تقدم في إطار بدائى ، تفسيراً متكاملًا للعالم هي تعبر عن نظرة الشعوب التي امتنقتها للحياة والطبيعة والعالم وتقدم تفسيراً يتلاءم مع مستوى هذه الشعوب ويطرحها ومن الصعب أن يضع المرء حداً فاصلاً دقيقاً بين الأسطورة والخرافة ولكن الدقة تقتضى أن نقول أن التفكير الأسطورى هو تفكير العصور التي لم يكن العلم قد ظهر فيها بعد أو لم يكن قد انتشر الى الحد الذى يجعل منه قوة مؤثرة في الحياة وفي طريقة معرفة الانسان للعالم .

أما التفكير الخرافى فهو التفكير الذى يقوم على انكار العلم ورفض مناهجه أو يلجأ - في عصر ألعلم - الى أساليب سابقة على هذا العصر .

ثانيا - الخضوع للسلطة :

السلطة هي المصدر الذى لا يناقش والذى نضع له بناء على ايماننا بأن رأيه هو الكلمة النهائية ، وبأن معرفته تسبو على معرفتنا .

والخضوع للسلطة أسلوب مريح في حل المشكلات ولكنه أسلوب ينم عن المجز والافتقار الى الروح الخلاقة .

وأشهر أمثلة السلطة الفكرية والعلمية في التاريخ القاتلى هي شخصية (ارسطو) فقد ظل هذا الفيلسوف يمثل المصدر الأساسى للمعرفة في شتى نواحيها ، طوال العصور الوسطى الأوربية

أى طوال أكثر من ألف وخمسمائة عام ، وفى استطاعتنا أن نستخلص من هذا المثل أهم عناصر السلطة من حيث هى عقبة تقف فى طريق التفكير العلمى وأهم الدعامات التى ترتكز عليها :

١ - القدم : أول عناصر السلطة هو أن يكون الراى قديما ، فالأراء الموروثة عن الأجداد يعتقد أن لها قيمة خاصة .

٢ - الانتشار : إذا كانت صفة القدم تعبر عن الإمتداد الطولى فى الزمان ، فإن صفة الانتشار تعبر عن الإمتداد العرضى بين الناس ، فالراى يكتسب سلطة أكبر إذا كان شائعا بين الناس .

٣ - الشهرة : يكتسب الراى سلطة كبرى فى أذهان الناس إذا صدر عن شخص اشتهر بينهم بالخبرة والنراية فى ميدانه .

٤ - الرغبة أو التمنى : يميل الناس الى تصديق ما يرغبون فيه أو ما يتمنون أن يحدث وعلى عكس ذلك فهم يحاربون بشدة ما يصدم رغباتهم أو يحيط أمانهم ، لذلك حوربت النظرية الفلكية الجديدة التى تقول بدوران الأرض حول مركز المجموعة الشمسية .

ثالثا - انكار قدرة العقل :

ولقد كانت أشهر هذه القوى التى حورب بها العقل فى عصور مختلفة وعلى أنحاء متباينة ، هى قوة الحدس وكلمة الحدس تعنى التخمين أو التكهّن ، وهناك حدس حسى وحدس فى المجال العقلى وهناك حدس فى المجال العاطفى ، وهناك حدس فى المجال الصوتى وأخيرا فهناك ذلك الحدس الفنى .

رابعا - التعصب :

التعصب هو اعتقاد باطل بأن المرء يحتكر لنفسه الحقيقة أو الفضيلة ، وبأن غيره يفترون اليها ، ومن لم فهم دالها مخطئون أو خاطئون ، ويترتب على ذلك أن التعصب لا يفكر فيما يتعصب له ، بل يقبله على ما هو عليه فحسب ، وهنا تمثل خطورة التعصب من حيث هو عقبة فى وجه التفكير العلمى .

خامسا - الاعلام المضلل :

أن الجرائد والمجلات والراديو والتلفزيون والسينما أصبحت فى عصرنا أقوى وسائل الاعلام وهى تغطى شبكة الكرة الأرضية والأمر الذى يدعو الى الأسف هو أن الاتجاه الغالب على ما تقدمه هذه الوسائل الاعلامية الواسعة الانتشار لا يقدم قضية التفكير العلمى ولا يساعد على نشر قيمة بين الجماهير .

المفصل الثالث - المخالفة الكبرى فى طريق العلم :

فى الحضارات الشرقية القديمة تراكبت حصيلة ضخمة من المعارف ساعدت الإنسان على تحقيق انجازات كبرى ولكنها لم تتوصل الى النظريات الكامنة وراء هذه الخبرات ولم تخضعها للتحليل العلمى الدقيق ، أما الحضارة التى توصلت الى هذه المعرفة (النظرية) والتى توافرت للإنسان فيها القدرة التحليلية التى تتيح له كشف الجدا المصام من وراء كل تطبيق عملى فهى الحضارة اليونانية .

وهكذا يمكن تشبيه العلاقة بين حضارات الشرق القديم والحضارة اليونانية فيما يتعلق بنشأة العلم بالعلاقة بين الماثول والمهندس .

١ - ودأب المؤرخون الأوربيون للعلم على التحيز الحضارى إذ أن الأوربيين المحدثين هم أحفاد الحضارة اليونانية .

٢ - وتفترض هذه الصورة التقليدية الشائمة انفصالا تاما بين ميدان الخبرة العملية وميدان البحث العلمى النظرى .

٣ - على أن هذه الصورة التقليدية قد أخذت تتغير ملاحها بالتدريج وساعدت على ذلك عدة أمور :

(١) أولا : تقدم البحث العلمى والتاريخى ذاته ، فقد أحرز العلم التاريخى فى ميدان الحضارات القديمة تقدما هائلا فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ، وفى كل كشف جديد كان العلماء يلقون مزيدا من الضوء على حياة القدماء وفكرهم .

(ب) أدرك الباحثون أن الكلام عن (معجزة) يونانية ليس من العلم فى شيء ، فالقول بأن اليونانيين قد أبدعوا فجأة ، ودون سوابق أو مؤثرات خارجية ، حضارة عبقورية فى مختلف الميادين ، ومنها العلم هو قول يناقش مع المبادئ العلمية التى تؤكد اتصال الحضارات وتأثيرها بعضها ببعض .

— واذا علم تكن نشأة العلم يونانية خالصة ، ولم يبدأ اليونانيون فى استكشاف ميادين العلم من فراغ كامل ، بل أن الأرض كانت مهددة لهم فى بلاد الشرق التى كانت تجمعهم بها صلات تجارية وهربية وثقافية وجغرافية قريبة .

ولكن ما الذى أضافه اليونانيون الذن الى العلم ، وما هى العناصر التى كانت متداخلة فيه من قبل ، والتى أدركوا أن من الواجب تحرير العلم وتخليصه منها .

كان أعظم إنجاز لهم فى الناحية النظرية ، أى فى المعارف العلمية بمعناها العقلى البحث فى القدرة الهائلة على التعميم التى جعلتهم لا يهتمون بالأمثلة الجزئية ، لأية ظاهرة وإنما يركزون على أهم جوانبها ، أو على قانونها العام ، وهكذا توصلوا الى سمة عظيمة الأهمية من سمات العلم هى العمومية والشمول ، وإذا كان العلم يتصف بالعمومية ويبحث فى قوانين الأشياء لا فى حالتها الفردية فإنه بطبيعته يتسم بالتجريد ولكى يقتنع العقل على المستوى النظرى ، فلا بد له من الوصول الى (الأدلة) و (البراهين) القاطعة .

والواقع أن نفس العناصر التى اكتسب بفضلها العلم اليونانى سماته المميزة هى التى انقلبت الى عيوب بسبب لطرف اليونانيين فى تأكيدها ، وأخطرها عزلة النظرية عن التطبيق .

٣- المصور الوسطى :

فى المصور الوسطى هبط العلم الأوربى الى الحضيض . أما العلم الإسلامى فوصل الى قمته خلالها .

وبعد بحوث طويلة فى علاقة الإسلامى بالعلم اليونانى وهل كان أساسا له ، فإن الاعتراف يزداد الآن بين مؤرخى العلم الغربيين انفسهم ، بأن العلم الإسلامى لم يكن مجرد جسر مبر عليه المعلم اليونانى لكى ينتقل الى أوروبا الحديثة ، فقد أدرك هؤلاء المؤرخون على نحو متزايد أهمية الاضافة التى أضافها المسلمون الى العلوم التى ورثوها من الحضارات السابقة عليهم .

وأصبح واضحاً أن العلم الإسلامى الذى ارتكز على دعائم قوية من المنهج التجريبي ، ومن الحقائق الرياضية الدقيقة كان واحداً من أهم العوامل التى أدت الى ظهور النهضة الأوربية الحديثة .

العصر الحديث :

تشكل المفهوم الحديث للمعلم ليس على أيدي العلماء وحدهم بل على أيدي الفلاسفة ، بما استحدثوه من مناهج للبحث وطرق للتفكير تنتقل بالعقل لعصر جديد ، وكان العلم ذاته يخطو خطواته الحاسمة بعيداً عن الفلسفة ، وقد كان الفيلسوف (فرنسيس بيكون) أعظم دعاة هذه النظرة الجديدة التى يستقل فيها العلم عن الفلسفة استقلالاً تاماً ، وأكد ديكارت الجانب الرياضى العقلى للمعلم العلمى .

الفصل الرابع - العلم والتكنولوجيا :

أول معنى يطرأ على ذهن الإنسان حين يحاول تعريفه التكنولوجيا التى هى قديمة قدم الإنسان هو معنى التطبيق العلمى ، والمعنى الثانى للتكنولوجيا هو أنها وسيلة تستخدم فى العمل الإشرى .

وبالجمع بين هذه العناصر كلها نستطيع أن نعرف التكنولوجيا بأنها الأدوات أو الوسائل التى تستخدم لأغراض عملية تطبيقية والتى يستعين بها الإنسان فى عمله لإكمال قواه وقدراته ، وتلبية الحاجات التى تظهر فى إطار ظروفه الاجتماعية ومرحلته التاريخية الخاصة ، وكان لابد أن ينقضى مدى طويل من فترة زمنية انتقالية منذ دعوة (بيكون) حتى الوقت الحاضر الذى تحقق فيه التلازم الوثيق بين العلم والتكنولوجيا ، وخلال هذه الفترة ظهر نوع جديد من التخصص يحتل موقفاً وسطاً بين العالم والصانع هو مهنة المهندس .

الفصل الخامس :

١ - الأساس النظرى (لحة عن العلم المعاصر) :

كان العلم الأوربي عند مطلع العصر الحديث علماً ميكانيكياً فى المحل الأول ، وبفضل علم الميكانيكا تحققت مجموعة كبيرة من كشوف القرن السابع عشر والثامن عشر ، وكانت أهم العوامل المؤدية الى دعم هذه النظرة الآلية الى العلم امكاناتها التطبيقية الهائلة ، وقد أدى ظهور نظرية التطور على يد (دارون) فى أواسط القرن التاسع عشر الى اعطاء هذا الاتجاه الألى دفعة قوية ، ثم بدأت الصورة تتغير بسرعة ، وظهرت عوامل متعددة أدت الى تزعزع هذا الاعتقاد ، بأن المعرفة التجريبية هى النمط النموذجى لكل أنواع المعرفة الأخرى ، فقد ظهرت فى علم الفيزياء كشوف جديدة .

فتبين أن المادة تتبدد على شكل طاقة ، لقد تغيرت صورة العالم الجديدة خلال كشوف القرن التاسع عشر الى القرن العشرين عن ذلك العالم الذى هو أشبه بألة ضخمة ، ومخالفة الاعتقاد القديم بأن أساس العالم مادة ملموسة تتخذ اشكالاً متباينة من خلال حركتها ، فالعالم كما كشفت منه الفيزياء الحديثة ، هو عالم من القوى والطاقات التى تتبادل التأثير ، وهو فى أدنى جزئياته مجموعة من الشحنات التى يستحيل التنبؤ بمسارها مقدماً .

هذه التطورات الحاسمة لم يكن معناها فقدان الثقة في العلم كما حاول البعض ان يوحي، بل لقد اكتسب العلم من خلالها قوة دافعة أدت الى مزيد من التقدم ، وكان اكتشاف التعقيد المتزايد لتركيب المادة والقوانين الطبيعية بوجه عام حافزا للعلماء لاكتشافات تطبيقية أعقد من كل ما مرقتة البشرية ، كالطاقة الذرية والمفول الالكترونية وارتياح الفضاء ... الخ .

٢ - الوضع الحالي للمعلم :

في القرن العشرين حدثت ثورة كمية وكيفية هائلة في المجال العلمي ، فقد اتسع نطاق العلم واكتسبت انجازاته صفات جديدة ، وأصبح العلم هو الحقيقة الأساسية في عالم اليوم وهو المحور الذي تدور حوله كل المظاهر الأخرى لحياة البشر .

فعدد العلماء يتزايد بمعدل مذهل ، فالاحصاءات تقول ان عدد العلماء اللذين يعيشون الآن يساوى ثلاثة أرباع مجموع العلماء اللذين عاشوا على هذه الأرض منذ بدء التاريخ البشري ، ورغم صعوبة عرض أهم انجازات العلم المعاصر في مقارنة بالماضي فإن أول هذه الانجازات هو كشف الطاقة الذرية ، وهو حصيلة مجموعة كبيرة من التطورات الأساسية في علم الفيزياء ، وهنا دلالة انسانية لاكتشاف الطاقة الذرية سببها استخدامها للتدمير ، غير أن العبرة دائما باستخدام طاقات الاكتشافات العلمية بالنظام الاجتماعي وعلاقات الإنتاج ، هل هي في صالح الإنسان كالنظم الديمقراطية والاشتراكية أو ضد الإنسان كالنظم الاستغلالية الاحتكارية .

الفصل السادس - الأبعاد الاجتماعية للعلم المعاصر :

العلم والمجتمع :

ان العرض الموجز الذي قدمناه من قبل للبراهيل الرئيسية لتطور العلم وللنمو التدريجي لعنايه ومفهومه ، يتضمن أدلة وشواهد متعددة للارتباط الوثيق بين حالة العلم في أى عصر وبين أهم العناصر في الحياة الاجتماعية لذلك العصر ، بحيث يكون وجهها واحدا لحياة متكاملة يحياها المجتمع .

الوضع الاجتماعي للعلم المعاصر :

في ضوء التهديد السابق ، يستطيع القارئ ان يستنتج ان البحث في الوضع الاجتماعي للعلم المعاصر ينبغي ان يسير في كلا الاتجاهين ، فليس يكفي ان نشعر الى أهمية العلم في مجتمعنا الحالي ، وإنما ينبغي ان نؤكد في الوقت ذاته أهمية هذا المجتمع الحالي ، بمافيه من سمات مميزة في تحديد معالم العلم المعاصر واعطائه طابعه الذي أصبح مألوفنا لدينا .

قدم العلم حلولاً جذرية تجاوزت المسلمات في كل من مشكلات :

- ١ - مشكلة الغذاء والسكان .
- ٢ - مشكلة البيئة .
- ٣ - مشكلة الموارد الطبيعية .
- ٤ - مشكلة الوراثة والتحكم في صفات الإنسان .
- ٥ - مشكلة التسلح .

التفصل السابع - شخصية العالم :

قد يبدو أن (شخصية) العالم هي أقل الأشياء أهمية في العلم وأن البحث العلمي نشاط مستمر يقوم به أناس يتكبرون شخصياتهم ولا يحرصون إلا على متابعة (السير في الطريق) ومثل هذا الطابع (اللاشخصي) للعلم خلق بأن يجعل مشكلة البحث في شخصية العالم مشكلة ثانوية لا مبرر للاهتمام بها .

العناصر الأخلاقية في شخصية العالم :

١ - الروح النقدية .

٢ - النزاهة .

٣ - الحياد .

نقطة العالم :

أدى بنا البحث في الجوانب الأخلاقية لشخصية العالم الى تناول مشكلة (مسؤولية العلماء) في العصر الحاضر ، وقد نظرنا عند معالجة هذه المشكلة الأخيرة الى موضوع حيوى هو مدى الوعي السياسى والاجتماعى الذى يجب أن يتصف به العالم في وقتنا هذا وضرورته .

هذه محاولة صعبة في عرض وتلخيص كتاب هام قمنا بها ونحن ندرك مضاعفاتها لأن أسلوب الكتاب فيه خاضع للتلخيص فالدكتور فؤاد زكريا يدرك جيدا قيمة اللغة المحددة والتعبير الرصين ولقد ضمن كتابه عرض موسوعى شاملا لقضية التفكير العلمى وعلاقته بالجهتج فاصاب كثيرا مما جمل مجال النقد والاختلاف معه قليلا .

* حوارات :

لقاء مع قاسم حويل

أمير العمري

* حدثنا عن بداية اهتمامك السينمائية وعن كيفية تطورها ..

— ولدت في مدينة البصرة بالعراق عام ١٩٤٠ ، وبدأت مبكراً في الاهتمام بالسينما حيث كنت أتردد بانتظام على قاعات العرض السينمائي بصفة شبه يومية . . واثناء دراستي بالمرحلة الثانوية ، شاركت في المسرح المدرسي بالتمثيل ، وهو ما لفت انتظار البعض ، فاختاروني لتمثيل أحد الأدوار الهامة بالمسرح العام .

وفي عام ١٩٥٦ ، التحقت بصفوف الحركة الوطنية العراقية ، وقمت بعمل جولات سرية الى بعض المدن والقرى العراقية لتقديم عروض مسرحية سياسية ، ضمن إطار النشاط الطلابي البارز في ذلك الوقت والذي كان موجهاً ضد نظام نوري السعيد . وفي عام ١٩٥٨ ، توليت مسئولية المسرح بالاتحاد العام للطلاب ، حيث ساهمت في تقديم عدد من المسرحيات بينهما ما قمت بتأليفه وإخراجه . وفي العام التالي ، التحقت بمعهد الفنون الجميلة حيث درست المسرح لمدة خمس سنوات . وكنت أثناء فترة دراستي بالمعهد ، أكتب النقد السينمائي في جريدة « المستقبل » وجريدة « المواطن » . كذلك شاركت في إصدار جريدة اسبوعية باسم « عالم اليوم » .

وفيما بعد عندما بدأت العمل بالسينما ، استفدت استفادة كبيرة من خبراتي المسرحية خاصة فيما يتعلق بالتعامل مع الممثلين .

وقد قمت عقب تخرجي مباشرة عام ١٩٦٥ ، بتأسيس شركة سينمائية باسم « أفلام اليوم » ، وأصدرت هذه الشركة مجلة سينمائية مصورة باسم « السينما اليوم » صدر منها ثلاث أعداد . كما انتجت « أفلام اليوم » فيلم « الحارس » اخراج خليل شوقى ، وقد حقق الفيلم نجاحا جماهيريا كبيرا في العراق ، كما حصل على جائزة الطائيت الفضى في مهرجان قرطاج الدولى عام ١٩٦٨ . وكنت قد كتبت قصة الفيلم كما قمت بإدعاء احد الادوار الهامة فيه .

وفي اعقاب انقلاب ١٩٦٨ ، تم اغلاق المجلة وحلت الشركة . وقد خسرنا في تلك الضربة عددا لا بأس به من الافلام التقديمية التى كنا قد تمنا باستيرادها بغرض توزيعها في الأسواق التجسارى العام .

- واستمرت فرقة « مسرح اليوم » تمارس نشاطها ، حتى عام ١٩٧٨ الى ان تم اغلاقها ضمن حملة النظام للملاحقة العناصر اليسارية والوطنية .

✽ ولكن كيف التحقت بالعمل في السينما الفلسطينية ؟

- فى عام ١٩٧٠ ، تم اعتقالى بالعراق ، وبعد فترة قصيرة تمكنت من الهرب ، وتوجهت مباشرة الى بيروت . وهناك التقيت بفنان كنفائى وقامت بيننا صداقة قوية ، ودعائى غسان الى البقاء فى بيروت وقال أن هذا هو مكانى الطبيعى وأن علينا أن نواجه معا جلاوة الحياة ومصاعبها فى نفس الوقت . وبالفعل قررت البقاء وساهمت بكتابة المقالات النقدية فى مجلة « الهدف » . ثم التحقت بالعمل - على نحو مستقل - بالجبهة الشعبية لتحرير فلسطين ، وقمت بتأسيس اللجنة الفنية بالجبهة لى تتولى النشاط المسرحى والسينمائى . ومن خلال قسم السينما بدأت فى إعداد أرشيف سينمائى وفى تدريب الكوادر الفنية والسينمائية وشراء المعدات السينمائية . الخ . ثم جاءت مرحلة انتاج الافلام .

✽ دعنا نذكر معا الافلام التى انتجتها لحساب الجبهة الشعبية :

- انتجنا عددا من الافلام التسجيلية شاركتا بها فى بعض المهرجانات الدولية وحصلنا على عدد من الجوائز . وان كان موضوع الجوائز فى حد ذاته لا يعنى بالنسبة لنا شيئا كبير الاهمية .

وكنّت قد أخرجت في عام ١٩٧٠ فيلماً تجريبياً من إنتاج مؤسسة السينما السورية هو فيلم « اليد » ثم أخرجت بعد ذلك فيلم « النهر البارد » ثم « الكلمة بندقية » .. من إنتاج قسم السينما بالجبهة الشعبية .. وبعد ذلك جاءت أفلام « لماذا نزرع الورد ونحمل السلاح » (١٩٧٣) و « بيوتنا الصغيرة » و « لن تسكت البنادق » (١٩٧٤) . كذلك أخرجت عام ١٩٧٤ فيلماً باسم « العود » لحساب منتج سورى من القطاع الخاص وهو فيلم موسيقى بسيط .

✽ حدثنا عن تجربة اخراج فيلمك الروائى الأول « بيوت في ذلك الزقاق » الذى اخرجته لحساب مؤسسة السينما بالعراق عام ١٩٧٧ :

— عذت الى العراق مرة اخرى عام ١٩٧٦ بدعوة من وزارة الثقافة ضمن رغبة النظام في ذلك الوقت للتصالح مع العناصر التقدمية — كما زعموا . فخرجت فيلم « الاهوار » .

وبعد نجاح تجربة « الاهوار » وهو فيلم تسجيلى متوسط الطول ، طلبوا أن أتولى اخراج فيلم روائى طويل . وقدموا لى بعض السيناريوهات كانت كلها تتلىء بالخطب والشعارات السياسية ، فرفضتها متعللاً بـرداءة مستواها الفنى . وقد وقف بجانبى في ذلك الوقت المخرج المصرى توفيق صالح . وبعد محاولات أخرى اقتنعوا اننى لن أتمكن من تنفيذ سيناريوهات جاهزة . فتركوا لى حرية اختيار الموضوع وكنّت أعرف جيداً أن هناك عدداً كبيراً من الموضوعات التى لن يكون مسبوها لى يتناولها على أى نحو .

وذاث يوم ، قدم لى جاسم المطير فكرة لعمل فيلم من ظاهرة العمل الرأسمالى في البيوت . وأعجبتنى الفكرة كثيراً بسبب جرائتها وأصالتها ، فقمنا معا بعمل دراسات ميدانية حول هذه الظاهرة ، ونزلنا الى الأحياء الشعبية الفقيرة كذلك بعض المصانع الصغيرة التى تدار برأس مال خاص صغير . ومن خلال الدراسات التى كتبناها ، جاء سيناريو الفيلم . وتطور الأحداث عقب هزيمة يونيو — حزيران ١٩٦٧ . حيث يبدأ الفيلم بانهيار منزل في أحد الأحياء الشعبية بفعل الأمطار .. ويصاب عدد من المواطنين ويقتل البعض الآخر .. ويتوجه أحد الصحفيين لمتابعة الحادث وتحقيقه صحفياً .

ويفاجأ بظاهرة العمل في البيوت .. حيث يتعرض الآلاف من البشر لظروف استغلال قاسية من جانب اصحاب العمل الرأسماليين . ويحاول الصحفي التعمق في هذه الظاهرة والكشف عما ورائها . ويتعرض لمطاردة الشرطة السرية التي يكتشف تواطؤها في حماية اصحاب المصانع الصغيرة التي تحيا وتستفيد من تلك الظاهرة . ويبدأ الصحفي في فضح الظاهرة والتشديد بها ، الى ان يصل للدعوة لخروج مظاهرة احتجاج ضد هزيمة ٦٧ ، وفي صباح اليوم التالي ، تخرج المظاهرة بالفعل ، بينما يحمل الصحفي معه ملف القضية بأكملها . ولكن رجال الشرطة السرية يقومون باغتياله .

*** دعنا نتحدث انن عن المتاعب الانتاجية والسياسية التي يمكن أن تكون قد واجهتك من جانب المسئولين في مؤسسة السينما العراقية أثناء صنع الفيلم .. وكيف جاء الفيلم في النهاية ؟**

— تم تصوير الفيلم كله في العراق . وكنت قد بقيت لمدة ست سنوات غائبا عن العراق . وبعد عودتي واضطلاى بالعمل في المشروع . بدأت أبحث عن الممثلين المناسبين لتوزيع الادوار . وقمت بجولة مع مساعد الانتاج الذي كان يمثل السلطة المشرفة على الانتاج في المؤسسة . ووجدت أنهم يعرضون على أشخاصا ليس لديهم فكرة عن التمثيل . وبعد صعوبات شديدة تمكنت في النهاية ، من اختيار بعض العناصر الصالحة وتقدمت بقائمة بأسمائهم اطلب الموافقة على الاستعانة بهم في الفيلم . وفي اليوم التالي ، استدعاني المدير العام للمؤسسة وحذرنى من الاستعانة بممثلين من هذا النوع بدعوى أن كلهم شيوعيون .. وقال أن هذا يعتبر عملا تخريبيا وأنه لن يسمح بذلك . وكان رأيي الذي ذكرته له أن هؤلاء الممثلين مخلصون لمهنة التمثيل وأنهم بالفعل افضل العناصر التي أمكنني العثور عليها .. وحذرت به بأنه إذا لم يسمح لهم بهذه الفرصة فسوف يتسللون واحدا وراء الآخر ويفادرون البلد . وكان رده ان هذا اذا حدث فهو شيء ليس له أدنى اعتبار .. وان يوسعهم ان يذهبوا الى الجحيم فهذا أفضل !

وبعد مفاوضات طويلة ، وافق على بقاء بعضهم بالعمل بالفيلم على أن تكون الاغلبية من جانب أعضاء حزب البعث . ثم قابوا بعرض حوالى ٢٠٠ شخصا من البعثيين .. فاخترت بعضا منهم واستندت لهم ادوارا . فارسل المدير مرة أخرى يستدعيني ، وأخذ يبدى اعتراضه على توزيع الادوار . وطلب أن يتم توزيع ادوار المناضلين

والوطنيين على الممثلين البعثيين .. على أن يتولى الممثلون الشيوعيون القيام بأدوار الجواسيس ورجال الشرطة السرية .. الخ . وأكد انه يريد أن يصل ذلك المعنى الى الجمهور بأى شكل . ولك أن تتخيل بالطبع كيفية التعامل مع أمثال تلك العقليات . لقد رفضت ذلك بالطبع . وفصلا عن هذا ، قمت بإسناد دور أحد رجال الشرطة الى ممثل كان شيوعيا ثم أصبح بعد ذلك بعثيا . وجعلت ممثلا يقوم بدور أحد المناضلين ييصق في وجهه . ولكننا قمنا فيما بعد باستبعاد تلك اللقطة خوفا من العواقب .

وبعد الانتهاء من إعداد الفيلم ، عرضناه في عرض خاص حيث شاهدته كبار المسئولين وعلى رأسهم طارق عزيز ومدير المؤسسة .. وطلبوا اجراء بعض التعديلات وإعادة تصوير سبعة مشاهد كاملة . ولكنني رفضت . وكان اهم هذه المشاهد : مشهد اغتيال الصحفي المناضل في أكبر ميادين بغداد في الليل .. وعلى خلفية لتمثال الحرية للفنان جواد سليم . وقد كان اعتراضهم يتركز في رفضهم ان يموت المناضل وهو سكران .. فقد كان الصحفي يخرج من حانة مع بعض أصدقائه قبل وقوع الاغتيال . ووافقت على ثلاثي السكر ولكن على أن يتم التصوير في نفس المكان . ولكنهم اعترضوا . فادركت أنهم يرغبون في حذف كافة اللقطات التي يظهر فيها التمثال في الخلفية . وأصررت على رفض إعادة المشهد .

وكنت قد أجهدت بدنيا ونفسيا . فطلبوا مني أن أتوجه لزيارة عائلتي والراحة وقالوا أنهم سوف يعودون لمناقشة الموضوع فيما بعد . فوافقت ، وفي ذهني أن أسعى لمغادرة العراق نهائيا . وبالفعل دبرت الامر وتمكنت من الفرار الى ليبيا . وهناك وصلتني رسالة من مدير المؤسسة يطلب مني ضرورة العودة فورا والا فسوف يقوم باجراء تعديلات عديدة في الفيلم بنفسه . ولم أمثل بالطبع . ثم عرفت بعد ذلك ، أنهم استمعوا بالخارج محمد شكرى جميل في إعادة اخراج المشهد الذي يسبق المشهد الأخير ، على نحو مشوه وريء . كذلك قام بإعادة تصوير مشهد الاغتيال على النحو الذي أرادوه . وبالطبع تم تغيير شخصية البطل حيث جعلوا منه بطلا بعثيا !

❖ ولكن .. كيف كان استقبال الجمهور للفيلم في العراق بعد كل هذا ؟

— كان استقبال الجمهور للفيلم استقبالا طيبا الى اقصى حد .
وقد هتف الجمهور في القاعة وأخذ يسألون ابن المخرج ؟ .. لانهم
كانوا قد عرفوا بالقصة كلها . واستمر عرض الفيلم خمسة
اسباع في دار العرض التي قدمته ببغداد .. مع اقبال جماهيري
كبير شبيه بالمظاهرات .. مما جعل السلطات توقف عرضه ، ثم
تم منعه من العرض في الاقاليم .. ولم يعاد عرضه مرة اخرى
حتى اليوم .

* كيف بدأ التفكير في صنع فيلم روائي من انتاج الجبهة الشعبية ؟

— لم يكن لدى الجبهة في البداية اقتناعا باهمية السينما
بشكل عام ، مثلها في ذلك مثل كافة المنظمات الفلسطينية الاخرى .
ولكن من خلال جدل طويل ، تمكننا من اقناعهم باهمية السينما في
دعم الثورة . وبعد نجاح فيلم « النهر البارد » في مهرجان لايبزج
عام ١٩٧١ ، بدأت انظار الجبهة تتجه الى اهمية السينما .

وفي اعقاب استشهاد المناضل الفلسطيني غسان كنفاني ،
طرح البعض فكرة انتاج فيلم عنه وقد ادى ذلك الى مضاعفة
جهودنا من اجل تطوير قسم السينما بالجبهة بالرغم من كل المعوقات
المادية والفنية .

وعندما طرحت فكرة انتاج الاملام الروائية ، بدا ان هناك
عدم اقتناع باهميتها ، وقال البعض انها خطوة سابقة لاوانها
وان هناك اولويات اخرى ... الخ .

وبعد نقاش طويل ، اقترحت الجبهة انتاج فيلم روائي من رواية
« العشاق » لرشاد ابو شارو . وقمت باعداد ميزانية للفيلم بلغت ١٥٠ ليرة .
ولكنهم رفضوا وقالوا ان الجبهة لا يمكنها ان تتحمل اكثر من ٣٥ الف ليرة فقط .
ولم نوفق في العثور على مؤسسة سينمائية عربية تتولى تدبير باقى
المبلغ . فانهى المشروع الى الفشل .

ومن جديد بدأت فكرة عمل فيلم روائي تظهر . واقترحوا ان
يكون الفيلم على نحو ما ، تكريما لغسان كنفاني . وتم الاتفاق
على ان يكون الفيلم مأخوذا عن احدى رواياته . فاخترت روايته
« عائد الى حيفا » نظرا لاهمية الموضوع الذى تطرحه وباعتباره
جديدا على السينما . وايضا لان اغلب اعمال غسان كنفاني الادبية
كانت قد ظهرت في السينما .

✽ حدثنا اذن عن تجربة انتاج فيلم « عائد الى حيفا » .

— في البداية .. أود ان أشير الى صعوبة الوضع الذي يجد السينمائيون الذين يريدون ان يعملوا ، انفسهم فيه . ان المشاهدين في العالم كله يريدون فيلما جيدا .. بمعنى وضوح الكلمة والجودة الفنية — وهؤلاء لا يهمهم المخرج ومشاكله . وبالنسبة للمنطقة العربية التي نعمل فيها ، فان ظروف الانتاج شديدة الصعوبة ، فنحن نعمل في اطار مؤسسات تتناقض مع افكارنا وطموحاتنا . ولا يمكننا ان نلتقي معها سواء انسانيا او اخلاقيا او مكريا . اذن فليس أمامنا امكانية أخرى . وفي نفس الوقت فنحن مطالبون أمام رغبتنا في الابداع وأمام جمهورنا بضرورة العمل . ونريد في نفس الوقت الان نخضع انتاجنا لرغبات المؤسسات التي نرفضها . ولكن يتعين علينا في النهاية ان نعمل والا انتهينا كخفائين . مطلوب منك ان تحل المشاكل المعقدة للانتاج وأن تحصل على ترخيص للتصوير في الشارع . ثم تحمل افلامك بعد ذلك وتذهب بها الى المهرجانات لعرضها ومناقشتها . ولن نتحدث هنا عن مشاكل استيراد الفيلم الخام والمعدات والاجهزة الفنية .. الخ .

والانظمة العربية لن تمنحنا الحرية التي نريدها بسهولة . قسى العالم كله ، بما في ذلك أمريكا اللاتينية ، هناك هامش من الحرية يمكن للسينمائي ان يتحرك فيه ، فيما عدا المنطقة العربية ، حيث الحصار التام . من هنا تأتي خصوصية التجربة .. تجربة انتاج فيلم روائى مثل هذا . نفى بلد ليست بلدك تعامل فيها كبواطن غريب .. كيف يمكنك ان تتخيل تصوير مشهد به ٣ آلاف شخص في الميناء اى اهم معالمها ، دون الحصول على ترخيص مسبق . عليك ان تتخيل كيف كان يتعين عليك ان تقوم باتجار هذا العمل كله بسرعة شديدة حتى لا نخرج السلطات ، ثم نذهب بمعداتنا ونختفى .

ان ذلك الهم الثقيل يكاد يقضى على طاقاتنا ويقتلنا تماما . ان تجربتين لى في العمل في السينما الروائية كقيلة بالقضاء على حياتى بدنيا ونفسيا . ولكن كان لابد ان نثبت ارادتنا . فقررنا البدء بالرغم من ضآلة وتواضع الامكانيات المالية والفنية المتاحة لنا وبميزانية لا تتجاوز ٣٠ ألف دولار . وقررنا الاعتماد على التطوع المجانى حيث اقتنعنا ٣ آلاف شخصا من الفلسطينيين واللبنانيين في طرابلس بالمشاركة في العمل وتقديم كل ما يمكنهم من قطع الاثاث والملابس والسيارات القديمة .. الخ .. بالإضافة الى المساعدات التي قدمتھا لنا الحركة الوطنية اللبنانية التي امدتنا بهراكب الصيد وطائرة

عمودية استخدمناها في التصوير لمدة أربعة ساعات . واهدانا زياد
الرجباني موسيقى الفيلم مجاناً . كما عملت انا وكل طاقم الفيلم
بالمجان أيضاً .

وكان علينا ان ننهي بسرعة من التصوير لاسباب تتعلق بالامن ،
حيث كانت الحرب مشتعلة . وايضاً حتى نوفر في الميزانية . وتبكتنا
من انجاز الفيلم في ١٩ يوماً . وتم الطبع والتحميض في دمشق .
وقد لجأت الى استخدام التسجيل المباشر للصوت لاقتناعي باقترابه
من الحقيقة المباشرة ؛ خاصة وليس عندي ممثلين محترفين كبار
يمكنهم اعادة اللقطة أكثر من مرة فيما بعد في غرفة الدوبلاج . .
باستثناء المشكلة الألمانية (من ألمانيا الديمقراطية) « كريستينا شورن »
التي تطوعت بالعمل معنا مجاناً أيضاً .

✽ الى أي حد التزم الفيلم بالرواية الأصلية التي تبدو
مكثفة للغاية ومحملة بالرموز والمناقشات الفلسفية الطويلة ؟ .

— يختلف البناء السينمائي بالطبع عن البناء الروائي . كذلك من
الممكن أن يختلف تفسير العمل نفسه عند المشاهدين بعد تصويره
سينمائياً . لذلك فقد منحت نفسي حق التصرف بعض الشيء ولكن في اطار
الالتزام بالافكار الرئيسية للمؤلف وشخصياته . وبقيت لدى بعض
الملاحظات بخصوص بعض الاضافات حتى تتسق الرؤية . فالتقيت
بأسرة غسان كنفاني وأصدقائه وناقشنا الموضوع وتوصلنا الى
بعض النتائج . فقد كانت الرواية الأصلية تدور من وجهة نظر
شخص في سيارة يتذكر كل الاحداث . فحقت بتعديل البناء حيث
أضفت عدداً من المشاهد والشخصيات الثانوية وبعض التفاصيل الأخرى
مثل التحاق خالد بالمتاومة في النهاية .

✽ ما رايك في القضية التي يمكن ان تطرحها فكرة تهويد طفل
عربي فلسطيني ثم تحويله فيما بعد الى ضابط في الجيش الاسرائيلي ؟ . .
وهل تعتقد ان ذلك يمكن ان يثير ردود فعل مضادة لدى المشاهدين ؟

— لقد اثار الاعلام العربي التضييقي تلك الشخصية العربية
التي نعتق اوهاماً . وظلت الحقيقة دائماً غائبة . لذلك فان هناك
دائماً تصوراً غير علمي للواقع ، وهذا هو السبب في كل الهزائم
التي نعيشها الآن . هناك اكثر من جانب في عملية تحويل الفلسطيني
الى اسرائيلي : أولاً : هناك ينطبق العلم في اطار فرضية درامية .
فهناك طفل يترك في فلسطين وعمره خمسة شهور ثم تبنيه أسرة يهودية
وتتولى تربيته دون أن يعرف شيئاً عن اهله وماضيه العربي .
ولقد استخدم غسان كنفاني تلك الفرضية لكي يصل الى نتائج
فكرية وفلسفية وسياسية طرحها في روايته . انه يطرح موضوعاً

الوطن : الماضى والمستقبل . والانسان : هل هو قضية أم انه ابن بينته فقط . انه يثبت أن الانسان أساسا قضية فلسفية . وهو يطرح هذه النتائج لكي يناقش من خلالها موضوع الوطن . من الناحية العلمية والنفسية يجب أن يكون الطفل يهوديا . ودراميا ، فإن مناقشة موضوعه الانسان تثبت أنه قضية فلسفية . إنه يعمق هنا البعد الانسانى . وطرح مثل هذا الموضوع فى السينما أمر خطير ، وصعب للغاية . وتكمن الصعوبة أيضا فى الإمكانيات . فمن الممكن أن يفلت منك الموضوع ، سواء نتيجة لحركة كاميرا أو أداء ممثل أو .. الخ . وهنا يمكن أن يفضى الطرح الى نتائج عكسية . اننى لا أخشى أن تصدم هذه الأفكار المشاهدين لأن من المهم أن نذكر الحقيقة وأن نصل بالتالى الى نتائج ايجابية لتلك الصدمة .

* الا يؤثر وضع حكمة الفيلم ورسائله على لسان الضابط الاسرائيلى على موضوع الفيلم بأكمله ؟

— لقد وضع غسان كنفانى الحقيقة على لسان « دوف » الذى كان اسمه « خلدون » . وهو قضية محكومة بظروف خارجية وتكوين داخلى . ان هذا يؤكد أنه على نحو ما ، ليس اسراييليا تماما . انه أيضا ليس فلسطينيا . وهو يقول للآب أن الانسان قضية . والآب يقول له انه قد تذكر ذلك . وأن هذا هو نفسه ما كان يدور فى ذهنه طوال الوقت . ولقد استمر الحوار بينهما بعد ذلك على هذا الأساس ، وليس على أساس اقتناعه بالمعدل عن موقفه أو مخاطبته باعتباره عربيا فلسطينيا

* يثير الفيلم أيضا قضية اضطهاد اليهود على أيدي النازى .. فهل كانت هناك حاجة لاثارة هذه القضية فى فيلم عن القضية الفلسطينية ؟

— كان من الضرورى والمنطقى للغاية عند طرح موضوع الصراع العربى الصهيونى أن نبحث فى موضوع الهجرة الفلسطينية من فلسطين ، والهجرة اليهودية الى فلسطين واسباب كل واحدة ونتائجها . وتؤكد لنا مشاهد اضطهاد النازى لليهود أن كلاهما وجهان لعملة واحدة . كما تثبت من ناحية أخرى ، أننا ندرك أن اليهود قد لاقوا الاضطهاد على أيدي النازى ولكتهم ، بفعل الصهيونية ، تحولوا الى نازيين جدد . وهو ما يؤكد المقولة التى تقول بأن شعبا يستعبد شعبا آخر لا يمكن أن يكون حرا . أن الطفل العربى الذى قتل عام ١٩٤٨ ، مرتبط تماما فى الفيلم بالطفل اليهودى الذى قتل على أيدي النازى ابلان الحرب العالمية الثانية .

عن سينما النضال من أجل السلام

تحقيق : سليمان شفيق

شريف جاد

* نقاليا : هل هناك علاقة بين اسرتك وموهبتك ؟

* اعتقد أن مثل هذه

التقضايا لا يمكن الحسم فيها — لأنه هناك العديدين من أبناء الفنانين الكبار لا علاقة لهم مطلقا بالسينما ، والعكس صحيح ولكنني استطيع ان اقول ان هناك اشياء أقوى من السينما قد انتقلت الى

من اسرى — الا وهى الارتباط بالأرض والشعب .. وأنا الآن لا اقول شعارات ولكن أحاول ان اترجم جزء من هذه الحقيقة — أرى الفنانة واقول الفنانة لما سوف تعكسه الواقعة التى سوف أسردها من معان — فى سنوات الحرب الوطنية هجم الألمان الفاشيست على القرية التى كانت بها والدتى وبدلوا فى الإباداة .. دخلوا إلى منزلهم وقتلوا الجميع ولصويت والدتى وتظاهرت بالموت ، وبعد ان فحصها

فنان من القهوة وتساللات سريعة تطاير مع بخار الماء الصاعد ..

يورلايف ينظر الى القهوة والينا ويتسم قائلا :

هذه المنطقة كانت اسلامية ٢٥٥ سنة ولم تضم سوى فى عهد القيصرية « كاترينا الثانية » سنة ١٧٨٢

نقاليا بنذر تشوك ، ممثلة ومخرجة وسيناريسيت شابة ومشهورة خاصة بعد فيلمها الآخر « الحياة السعيدة » وتستعد لفيلم جديد تصوره الآن فى الاستوديو باسم « بومباى » .. وهى من عائلة سينمائية — ابنة المخرج الشهير سر جى بنذر تشوك مخرج فيلم « الحرب والسلام » وأما الفنانة القديرة « اينما مكارونا » التى زارت مصر فى مهرجان القاهرة السينمائي الأخير .

فى يالطا جهسات الشرق للبحر الأسود ، يتسم النسيم ، يداعبها تفتيح لأرابعها محتضنة ممثلة ٢٠ دولة من هواة السينما .. حيث عقدت فى احضان « القرم » ندوة عن :

دور السينما فى النضال من أجل السلام .

نظمتها نادى السينما الدولى بموسكو والذى تضم عضويته أكثر من مائة دولة فى اطار جمعية الصداقة السوفيتية مع بلدان العالم .

الفنانة « نقاليا بنذر تشوك » والفنان « نيكولاى يورلايف » يبحثان عن الشرق أو بالتحديد عن مصر — وكما نحن لأزلنا نبحث عن موقع الشعب السوفيتى بين الشرق والغرب بعد مشاهدة فيلم « قصة عن الحب والحرب » الذى يقوم ببطلانه يورلايف . وهكذا كان لقائنا .

الامان جيداً وتاكلوا من موتها تركوها — ولكنها عادت الى حيوتها سريعاً ليست هذه فنانة كونها نجحت في اول ادوارها في حيرة الدم ولو لم تنجح لكنت الآن في عداد الاموات وفنانة ثانياً لانها بعد هذه المساسة استطاعت أن تصيا وأن تقدم فناها .

* نتاليا : هل نستطيع القول أن الحرب قد اثرت على الادب والفن بشكل عام والسينما بشكل خاص ولكن تكرار هذا في قطاع واسع من الفن الا يضرب يقضية السلام ويبرز الشعب السوفيتي كما لو كان شعباً يحب الحرب ؟

* هذا سؤال هام لانه يشغلنا دائماً — القضية تبدأ من أن المخرج أو الفنان أو المجموعة التي تقدم فيلم عن الحرب بالطبع تبغى أن تقدم ما يبرز بالأساس الدعوة من أجل السلام ولكن هل هم دائماً ينجحون في ذلك ؟

الاجابة بالطبع لا !!

ونقلنا هذا الى تساؤل آخر .. ان لماذا تكرار هذا النمط من الافلام ؟

لان عنفنا هنا عشرين مليون شهيد — عشرين مليون قصة نداء عشرين مليون تركوا خلفهم عشرات الملايين من فاقدي السمادة — نحن مع هؤلاء الناس لا يمكن أن ننسى الحرب ولذا نحن نتشبع بالسلام بالطبع هناك لغزات كثيرة .. في احدى الافلام ينتهي الفيلم وهو فيلم (كفار ريا الشابة) باطلاق النار على الجميع — كنا

في ندوة في الهند — صرخ احد الشباب : مذبحه .. رددنا .. نك هي الحرب !

— انن نلتسعى جميعاً من أجل السلام .

نحن نضع الملح على الجرح لتصرخ مالياً طلباً للسلام .

هناك جانب آخر — وهو لمحة الدفاع عن الأرض — والحياة هنا يأتي مفهومها بالارتباط بالأرض — وجاءت لحظات في الحرب كانت الحياة هي الدفاع عن الأرض ونحن الآن نحاول أن نربط الدفاع من الأرض والحياة بمفهوم الدفاع عن السلام ، يحدث هذا الخطأ هنا أو ذلك الخطأ هناك ولكن الخطأ الأكبر هو عدم السر قديماً نحو السلام بكل الوسائل .

* اين تقع السينما المصرية عندك بانتاليا ؟

* لقد قرأت من مصر كثيراً وأعتر بحضارتها وشاهدت الافلام المصرية عن قرب ولكنني للأسف لم أرى مصر — كان من المفترض أن أكون هناك في مهرجان القاهرة السينمائي ولكن الظروف حالت دون ذلك .. ولكن الأهم أنني من خلال السينما المصرية وأضيف والهندية أيضاً نمت احساس غريب تبلور داخلي بمعنى أقول — أن الشعب السوفيتي كشعب وفن ورؤية جمالية مكانه هو الشرق في رحلة البحث بين الشرق والغرب ..

قاطعنا بورلايف ..

— اعتقد أنني اختلف معكم — موقع الشعب السوفيتي ليس

وبدا يتحدث من فيلحه (قصة عن الحرب والحب) ..

الفيلم اخراج وسيناريو : الفنان المشهور ناداروفسكي « ساشا » — نيكولاي بورلايف جندي في احدى كتائب الجيش السوفيتي في الحرب العالمية الثانية .. قلده الكتيبة عقيد له صديقة من القناتلات هي « لوبا » — نتاليا أنديشكا — في حانة الخندق ومن رؤية مقطعة عبر القصف يجب ساشا لوبا — وينتهي الجزء الخاص بالحرب في الفيلم بساشا يقتضى احدى فرص عدم وجود العقيد ويقترب من لوبا يهديها باقة اشباب ويعترف لها بحبه ويودعها لرحيله الى معركة والى لقاء ..

يستغرق هذا الجزء لا يزيد عن ١٠٪ من الزمن السينمائي والـ ٩٠٪ المتبقية تستعرض حياة الشعب السوفيتي في السلام والآثار الاجتماعية والنفسية المترتبة عليها .

ساشا يتزوج من فنانة ومثقة استشهدت مائتها (فيرا) — اينما تشور يكا — ويعمل هو في السينما .

لوبا — يتركها العقيد وحيدة بعد أن استشهد في الحرب ودون أن يتزوجها معها طفلة وتمتل بائسة في احدى ميادين موسكو يلتقي من جديد ساشا ولوبا التي لا تذكره يهدي لها باقة ورد حقيقية وتبدأ قصة حب عذبة مفعمة بصراع بين

لوبا - الغير المثقة التي حاربت
وضحت بكل شيء وليس عندها
سوى غرفة فوق المسطوح
لها ولابنتها وعشيق سكر .
وفيرا المثقة التي لم تحارب
وتعيش مع زوجها الذي يمتلك
شقة واسعة فاخرة (كانت
هناك اشارات واضحة تكون
لوبا لجمال الشعر نحو الشرق
وفيرا الغرب) .

لينتهي الفيلم بمداقة لوبا
وفيرا ، وزواج الاولى من
عسكري مسئول عن تسكين
المحاربين القدماء بعد أن رأوا
أنه لا عائلة من هدم عائلة
ساشا الأحياء المتكرر وذلك
وقعت في أحضان العسكري
البيروقراطي (تخلص لك
اشارات نقدية لرحلة
ستالين) .

ويذهب ساشا ليهنئ لوبا
وتنس الرعدة الاولى والثانية
مع تطور باقة الورد وفي هذه
المرّة تعرف وتؤكد لوبا من هو
ساشا - لك المحارب القديم
الذي أحبها تصرخ من بلر
السلام له أن يبقى ويركض هو
بينها ينظر من أعلى الدرج
زوجها الجديد العسكري
البيروقراطي - تراه تصرخ له
من جديد انزل خذني !

أما ساشا فيلتصق في
الشوارع في طريق العودة بكل
الجليد يقدمه تارة ، يتزلج
عليه تارة أخرى ، بعيدا عن
لوبا التي لم تمرنه وتعرف
تضحياته سوى أخرا وبعد أن
حسبت لغير صالحه ، يقترب
من المنزل .. ويعمل ضحيجه
يستعين السكان بالبوليس الذي

يقبض عليه ليركب خلف
الجندي الحصان نحو قسم
البوليس بمحاذاة النهر ..
تركض فيرا خلفه نصف خائفة
تصيح للجندي وتوسل أن
يتركه - يلقي به قرب النهر ..
يقرب ساشا منه يستند على
الصور المحيط بالشط يقترب
فيرا منه قيل أن يلتقي ..
يثبت المخرج المشهد فيرا بعيدة
عنه ليجد لوبا في أحضان
الزوج العسكري .

يطلق بورلايف قائلا
السوقيت بين الشرق
والغرب ؟ .

وأرجوكم أن تميزوا
مشاهدة هذا الفيلم لأنه نمط
جيد لسينما الحرب لا تعتمد
على الدافع والقتل .

حوار مع إيريك رومير

« إيريك رومير » واحد من مؤسسي « الموجة الجديدة » في السينما الفرنسية واحد روادها الكبار وهو مازال صامداً في ساحة التجريب والبحث عن آفاق جديدة بعد صبت الكثيرين أو عودتهم للسينما التقليدية .
أجرى معه هذا الحوار في باريس في ربيع العام الماضي الناقدين :

ماجدة واصف .

وصبحي شفيق .

ريفيت « بالإضافة الى « بير كاست » و « جاك دونويل فولكرو » وان اختلفنا بعض انشء عن مجموعتنا ... ويضاف الى ذلك عدد آخر من السينمائيين الذين كانوا قد بدعوا العمل قبل ظهور « الموجة الجديدة » مثل « آلان بينيه » و « لوى مال » وكان هناك تقارب بين أعمالهم وأفكار الموجة الجديدة ولذلك فقد احتسبا فيها .

أما « جاك ديبييه » و« أنيس

ماردا » فقد انضما اليها

وقد ظهر في فترة ما عدد من السينمائيين الشباب الذين نجحوا في أن يصبحوا مخرجين وذلك في فترة كان ذلك فيها شبه مستحيل ، فالوسط السينمائي الفرنسي وسط مغلق . وفجأة يظهر هذا العدد الكبير من الشباب الذين استطاعوا تحقيق فيلمهم الأول . وفي الحقيقة هناك أكثر من تيار وأنا انتمى الى تيار « كرسات السينما » الذي كان يضم كذلك « كلود شابرول »

و « وجان لوك جودار »

و « فرانسوا تريفوف » و « جاك

* إيريك رومير لقد كنت أحد مؤسسي تيار « الموجة الجديدة » في الخمسينات وكانت لكم أفكار جديدة مختلفة عن السينما السائدة آنذاك . ولكننا نجد اليوم أن سينمائيي الموجة الجديدة قد اتخذوا مسارات مختلفة بعيدة تماماً عما كانوا يناهون به في بداية حياتهم السينمائية فهل انتهت في رأيك « الموجة الجديدة » ؟

* أن تعبر « الموجة الجديدة » يشع الى الموج والموج يأتي فجأة ثم يهبط ،

فيما بعد والقرنا بأفكارنا خاصة
جاءك ديميه .

والآن ماذا تبقى من « الموجة
الجديدة » ... ؟

هناك فيما اعتقد نوع من
التوافق الفكري وأيضا تعاون
في العمل وذلك منذ البداية .
فقد اشترك شابول وريغيت في
عمل أول فيلم قصير لها
« هيلة الرامي » واشتركت
أنا مع جودار في فيلم «شارلوت
وترونيك » وفي « كل الأولاد
اسمهم باتريك » .

وفي الحقيقة كان هناك قدر
من التشابه في روح الأعمال
وان اختلفت كلية من ناحية
الموضوع أو تناول « قسمج
الجميل » و « على آخر نفس »
و « الأريعمالة شربة » و « باريس
ملكنا » أعمال مختلفة تماما وقد
اتبع كل منا طريق خاصة به
فيما بعد .

* لقد حدثت قطعة مع
السينما السائدة آنذاك ..
ليس كذلك ... ؟

** كانت هناك قطعتان
أو حتى ثلاثة ، كان هناك خلاف
بيننا على ثلاث نقاط أساسية
هي الانتاج والسيناريو
والإخراج .

ففيما يتعلق بالإنتاج كان من
راينا أن الفيلم الفرنسي مكلف
للفاية وأنه لايد من اللجوء الى
أساليب أبسط في العمل خاصة
مع ظهور المعدات الخفيفة .
فقد ظهر جهاز « الناجرا » في
في هذه الفترة . وكان هناك
بعض السينمائيين الفرنسيين
السابقين في هذا المجال مثل

« جان. بير مالفيل » الذي
كان مخرجا مستقلا بمعنى أنه
كان هو الذي ينتج أفلامه في
الاستوديو الخاص به ولذلك
كان مكرها في الوسط السينمائي
كما أننا لم نقدر كما يجب في
هذه الفترة فهو في رأى من أهم
السينمائيين الفرنسيين .

كما كان هناك تيار « سينما
الحقيقة » الذي كان يترجمه
« جان روش » الذي كان قد
عمل مع السينمائي الكندي
« ميشيل بروة » . وقد كان
لروش تأثير كبير علينا كنا
نؤمن حينذاك بضرورة الانتاج
الصغير والنزول الى الشارع
للتصوير .

أما فيما يتعلق بالسيناريو
فقد كان هناك في البداية ما أطلق
عليه « موضوعات المؤلف »
بمعنى أننا لم نلجأ الى الاستعانة
بالأعمال الأدبية ووضعنا بأنفسنا
موضوعات أفلامنا التي
استوحيناها من تجاربنا
الشخصية ولا يعنى ذلك أنها
تحكى حياة كل منا ولكنها
موضوعات شخصية نمبر من
خلالها عن أفكارنا .

وفي هذا المجال يمكن أن
أقول أن قليلين من بيننا
استمروا في عمل أفلام شخصية
فهى عملية بالغة الصعوبة .

ومع ذلك فيمكن أن نلاحظ أن
هناك نسبة ضئيلة للغاية في
أفلام تريفوه أو جودار أو ريفيت
المستوحاه من أعمال أدبية
وخاصة عند جودار وريغيت فقد
أخذ جودار مثلا عنوان كتاب
« بيهو الجنون » لفيليب
الشهر ونفس الشيء بالنسبة
لقليله « شلة خاصة » وليست

هناك أية علاقة بين الأفلام
والروايات التي أخذ عنوانها .
أما تريفوه فإنه عندما
يستعين بعمل أدبي فإنه يحترمه
الى حد بعيد ومع ذلك فنسبة
الموضوعات الشخصية في أفلامه
أكبر بكثير من الموضوعات
المستوحاه من أعمال أدبية .

وفيما يتعلق بى فقد التزمت
بسياسة المؤلف في جميع أعمالى
عدا عملين هما « المركبة دوه »
و « برسونال الجولواه » وهما
يصوران فترات تاريخية .
واعتقد أن الشيء المثالى في
نظرى هو عمل أفلام شخصية
أى أفلام المؤلف وفي نفس الوقت
عمل أفلام تعتمد على أعمال
أدبية أعجب بها .

وبالنسبة للإخراج حسب
« الموجة الجديدة » فقد فرض
اختيارنا للانتاج الصغير
والتصوير في الأماكن الطبيعية
واختيارنا موضوعات شخصية
أسلوب معين للإخراج .

ولكن كان هناك تنافس
صغير عند سينمائيى الموجة
الجديدة فقد كنا لا نحب كثيرا
السينما الفرنسية وذلك لأننا
كنا نامل شيئا آخر وكان المثال
الذى نحاول الاقتداء به هو
السينما الأمريكية وأيضا
السينما الإيطالية وخاصة
أعمال « روسيليني » .

* وبريجان كذلك .. ؟

** نعم ، كنا نحب
بريجان كذلك ولكن السينما
التي صنفناها كانت مختلفة
تماما خاصة من السينما
الأمريكية . وقد يكون كلود
شابول أكثرنا قربا من السينما

الأمريكية فهناك الطابع البوليسي وحالة الترقب ومع ذلك فافلامه تختلف عن السينما الأمريكية .

أما بالنسبة للآخرين فقد ابتعدت السينما التي صنعوها عن السينما التي كانوا يحبون بها . فعندما نقرأ اليوم « كراسيات السينما » ونرى الأفلام التي كنا ندافع عنها لم نساعد الأفلام التي صنعناها لا نجد أى علاقة بينها .

واعتقد أن هذا يثبت حيوية هذه الحركة التي لم تعمل على نقل أعمال الآخرين ولكن على خلق أعمال خاصة بها .

* ألا تعتقد أن « الموجة الجديدة » قد أصبحت جزء من الماضى وأن السينمائيين الذين صنعوها قد أصبحوا اليوم جزءا من نظام السينما السائدة ... ؟

* بالطبع فقد ظهرت «الموجة الجديدة» سنة ١٩٥٩ ، سنة ١٩٦٠ وهى موجة ، والموج يس ...

ولكننى أستاذ إذا كان سينمائيو الموجة الجديدة قد انصهروا بالفعل فى النظام السينمائى القائم ... اننى غير واثق من ذلك ... هناك أولا حشد منا لم ينتدوا على الإطلاق لهذا النظام مثل نيفيت أو جودار الذى انتفى اليه فترة قصيرة وهى الفترة التى كانت فيها أفلامه تجارية الى حد ما أو حققت نجاح تجارى ولكنه اجتاز فترات مختلفة : الفترة السياسية والفترة التلفزيونية التجريبية وما هو

يعود اليوم الى سينما أكثر تقربا من الجمهور المريض . ومع ذلك فافلام جودار لا تحقق نجاحا جماهيريا كبيرا ولذلك فلا اعتقد أنه يمكن اعتباره سينمائيا متنبيا للنظام السائد.

عند شابرول نجد بالفعل سينما أكثر تقليدية ولكنه واجه ومازال يواجه صعوبات لإنتاج أفلامه على عكس سينمائيين آخرين ظهروا بعده ويلتقون نجاحا جماهيريا كبيرا فشابرول أقل انقضاء للنظام من كلود سوتيه أو أيفي يواسيه أو برنار تافرتيه أو روبري انريكو أو مولينارو ...

أما تريفوه فهو يبدو أكثرنا انقضاء للنظام ومع ذلك فقد صنع تريفوه عددا كبيرا من الأفلام الشخصية مثل « الفرقة الخضراء » الذى اعتبره فيلما جريئا للغاية . صحيح أنه يستعين فى أفلامه بنجوم كبار وأنه يستوى بعض موضوعاته من الروايات الأدبية أو البوليسية وأن أفلامه تحقق نجاحا جماهيريا لا بأس به ولكنه يلتزم الى حد بعيد بفكرة الإنتاج الصغير وغير المكلف .

ويجعلنا كل هذا مختلفين عن جيل السبعينات ذلك الذى دخل السينما ودخل النظام الخاص بها والمسمى « سينما الجودة » بمعنى أن هناك سيناريو لسيناريسست معروف ومصور شهير ونجوم كبار .. الخ ومثال لك كلود ميلر ، وديمو فسوزوجان جاك بينكى أن هؤلاء يعملون فى داخل النظام السائد بصورة أكثر انسجاما من جيل « الموجة الجديدة » .

* ألم يكن فى الموضوعات التى تناولها سينمائيو الموجة الجديدة نوعا من الهروب من الواقع الاجتماعى السائد آنذاك فالأفلام أن النسبة الغالبة من أفلامكم تدور فى وسط بورجوازي مرفه الى حد بعيد ولا تتسلفه سوى مشاكله الخاصة على عكس جيل السبعينات الذى يوجد فى أفلامه وعى أكبر بالظروف الاجتماعية والسياسية المحيطة به ويظهر ذلك بوضوح فى بداية السبعينات حيث ظهرت مجموعة من الأفلام السياسية التى أجليت الجماهير . كان هناك تأثر مايو ٦٨ بطبيعة الحال ولكن إذا ما استثنينا جودار الذى كانت أفلامه سابقة للامدادات ومتنبية بها (« الصينية » و « عطلة نهاية الأسبوع » ... الخ) فإن الملاحظ أن هناك نوع من الرضى لمعالجة الواقع فى أفلامكم ..

* فيها يتعلق بالواقعية فى السينما فقد كان الملاحظ أن السينما الفرنسية مفرقة فى الواقعية أو فى مظاهر الواقعية وأن كانت بعيدة عنها فى الحقيقة . فافلام الخمسينات تبدو لنا اليوم وكأنها أفلام من الثلاثينات . فالمرء يشعر وهو يشاهد هذه الأفلام أن صانعها لم يفرجوا الى الشارع أبدا . فالملابس والسلوك وحتى لغة الحديث قديمة ..

وفى يتعلق بالواقع الاجتماعى والواقع السياسى فأتنى لست مؤهلا للحديث عنها . ومن المؤكد أن الواقع

السياسي كان بعيدا تماما عن اهتمامنا . الوحيد الذي تناولنا بالتحديد « العلم السياسي » هو جودار . فالوجهة الجديدة كانت تيارا « لا سياسيا » ..

وقد قال اندريه بازان عن السينما « ان السينما فن ووظيفة السينما اليوم تختلف عنها في الستينات . كانت السينما في الستينات فنا للتعبير الشعبي وكان يمكن أن تنقل رسائل وتصل الى جمهور عريض . أما اليوم فقد فقدت السينما هذه الوظيفة التي أخذها منها التلفزيون . فمن المؤكد إذن ان السينما السياسية قد فقدت بعض الشيء مبرر وجودها حيث ان السياسة جزء لا يتجزء من التلفزيون (الاخبار ، التحقيقات الصحفية السياسية .. الخ) لقد حلت الدعاية محل الحرية الاخبارية التي كانت تعرض قبل الاعلام في السينما .

ان المشاهد لا يذهب اليوم الى السينما بحثا عن الواقع . * نتحدث الآن عن افلامك التي تنقسم الى مجموعتين اطلقت على المجموعة الاولى والتي تضم ستة افلام اسم (قصص اخلاقية) أما المجموعة الجديدة التي بدلتها في الفترة الاخيرة فقد اطلقت عليها اسم « كوميديا وامثال » فلماذا هذا التقسيم ولماذا هذه التسمية مع ملاحظة ان هناك فيلمان خارج هذا التقسيم وهما « بريسونال الجولواه » و« المركيزه دوه » . * * * لقد استوحيت اسم

« كوميديا أو امثال » من « القريد دى موسيه » الذي جمع غالبية مسرحياته تحت هذه التسمية . وفي الحقيقة فان الكوميديا نوع مسرحي قديم أما الامثال فانه نوع قديم كذلك وتواجد بكثرة في الاعمال المسرحية ومنتشر في جميع انحاء العالم .

لقد اخترت هذه التسمية في هذه السلسلة الجديدة من الافلام للتأكيد على الجانبين معا .

فالكوميديا في افلامي ليست كوميديا فجة ونحن لا نقول للناس انكم سوف تضحكون دون انقطاع ... لقد اردت ان أثبت انه يمكن تناول هذه الموضوعات بشكل ضاحك وانه قد يكون من الافضل تناولها بهذه الطريقة فقد اعتدت البعض انه لا يجب الضحك في سلسلة « القصص الاخلاقية » ... على العكس، انا احب ان يضحك الناس في افلامي . وقد حدث ذات الشيء (برسفال الجولواه) وفي « المركيزه دوه » فما أنضحك شخص في الصالة حتى ترتفع هههههه لا سكتانه كما لو كان الامر شيئا قديسيا وكما لو كان الضحك غير مصروف في المصور الوسطى .

هناك إذن رغبة مني في منع الناس الى الضحك ومن هنا اسم « الكوميديا » أما فيما يتعلق « بالامثال » فاني اخترت مثل عادى للغاية واحاول ان اخلق منه شيئا ..

* هل تفتار المثل أولا ثم تبني عليه قصة القيلم أم العكس ؟ * في « زوجة الطيار »

على سبيل المثال انطلقت من المثل ولكنني عكسته كنسوع من السخرية . وفي فيلمي الآخر « بولين على الشاطئ » لا يوجد مثل وانما جملة يقولها برسوفال « كثير الكلام ، كثير الخطأ » وهذا يدل على ان هناك اتصالا مستمرا بين افلامي ووفاء وفني للكتاب الذين احبهم .

واذا كان برسوفال يعتقد في البداية انه يجب الا يتكلم فانه يقع في الخطأ فتتجسده لذلك حيث انه كان يجب عليه ان يتكلم ... اما في « بولين على الشاطئ » فان العكس هو الذي يحدث ... هناك دائما نبرة ساخرة في افلامي سواء اكان لك في « الامثال » ام في « القصص الاخلاقية » .

* هل كانت لديك في بداية حياتك السينمائية صورة واضحة عما تريد عمله او بمعنى آخر هل كانت لديك خطة عمل طويلة المدى ..

* لا ... لم تكن هناك اى ترتيبات قصصى افلامي ليست وليدة اللحظة ان لدى مجموعة كبيرة من القصص التي استلخمتها وقت اللزوم . اى ان موضوعاتي تعيش داخلي فترة طويلة ويحدث انفجج وتحول وهذا شيء بالغ الاهمية في رأي فائني لا اعتقد ان السيناريو شيء يمكن ان يرتجل بسرعة وقد اختلف في ذلك مع بعض زملائي .. ان السيناريو يجب ان يعامل معاملة الرواية الانبيية ...

فالشخصيات والمواقف لابد من ان تنضج لتتقرب من الواقع . أما الحوار فاني اكتبه سريعا . ولكني اكتب اكثر من حوار

ويسرعة شديدة . ثم اعيد صياغته بعد ذلك واختار افضل صيغة .

* ان هذا يدفعنى الى طرح هذا السؤال حول العلاقة بين النص المكتوب الذى ينقى الى الادب ، والصورة اى التجسيد المرنى للصورة المكتوبة . « فالتقصى الاخلاقية » تبدو وكأنها اعمال ادبية بالدرجة الاولى ...

* ابنى اقول دائما للذين يقولون لى ان افلامى ادبية اننى « سينمائى صامت » لقد شاهدت الافلام الصامتة القديمة فى السينماتيك وقد اُمام فى ذلك للغاية واحب مشاهدة افلامى فى العمل دون الصوت وقد كانت السينما الصامتة تستوحى موضوعاتها من الادب وكانت السينمايوهات الاصلية قليلة فى اُماضى كما انها قليلة الى الآن ...

المن فالاعتداد على نص ادبى لا يمنع من الايمان بالصورة السينمائية .

* هناك صراع مستمر فى افلامك بين الشخصيات التى تؤمن وتحافظ على القيم الانسانية وتلك التى تعانى من نوع من التذ هناك مواجهة مستمرة بين النقاء والسقوط فما هى مبررات هذه الرؤية؟

* من الصعب على الاجابة على هذا السؤال يمكننى ان اجيب فى مسائل الشكل او النواحي التعبيرية لاننى بوصفى مخرجاً اعنى بشكل كامل وسائل عملى ولكن بوصفى مؤلفاً اجد صعوبة فى تبرير اختياراتى وافكارى ... من

ابن تاتى هذه الافكار ، انها من وحى خيالى وهو قوة غامضة ...

* انها بوقف وجودى تجاه المجتمع المعاصر حيث تدور النسبة الغالبة من افلامك فى هذا المجتمع الاستهلاكى الذى يعيش فيه الانسان نوع من الهامشية التى تؤثر على شخصيته ...

* تقولين انماط هامشية ... لا اعتقد ذلك .. ان الشخصيات عندى ليست مسئلة . ان هذا التعبير اصله هيجلى وقد اخذ ماركس من بعد ... ان الانماط تنتمى عندى الى الفلسفة المسيحية من الناحية الاخلاقية وللك نتيجة لسيطرة الجانب الانسانى على تكوينى وثقافتى الكلاسيكية (الانسانية بالمفهوم اليونانى - الرومانى) اما بالنسبة للفلسفة الحديثة فاننى متأثر بالوجودية التى حاولت التخلص من تأثيرها بالدخول معها فى مواجهة ... ولهذا السبب لا اعرف اذا كنت استطيع الاجابة على هذا السؤال بنفس التعبيرات المطروحة .. مفهوم « الاستلاب » بعيد للغاية عنى بعكس كلمة « النقاء » ولكننى اتعامل مع النقد بمفهوم « كيركيجارد » . وفى الحقيقة فاننى لا اتنبى

لتيار فلسفى معين ان فلسفتى هى عملى وانا لاكتب مجردات ولكننى اخترع قصصا . والذا كنت هذه القصص تحمل بهذا فلسفيا فاننى لا استطيع الحديث عن هذا البعد بشكل مجرد . واعتقد ان الجانب الفلسفى فى هذه القصص ياتى

من خلال الحوار بين الشخصيات تلك الشخصيات التى يملك كل منها جزءا من الحقيقة .

لا اعتقد ان هناك شخصيات ايجابية والسرى سلبية فى افلامى قد يكون بعضها أكثر ظرفا من البعض الآخر مثلا فى « بولين على الشاطئ » كانت شخصية بولين شخصية جذابة . وفى الحقيقة فاننى لا أسيطر سيطرة كاملة على شخصياتى فى البداية ، اننى انظر الى وجودها وعندما ياخذوا الكلمة فاننى اصنع السنتم الاشياء التى يؤمنون بها . والذى اؤمن بها انا ذلك . بمعنى اننى اكون مع جميع شخصياتى والمواجهة بينهما هى التى تعدد ما اهدف اليه فى النهاية .

فى فيلمى الاخر كنت اريد ان اقول ان شيئا تافها يمكن ان تترتب عليه نتائج خطيرة بالنسبة للآخرين .

فى « القصص الاخلاقية » وفى « كوميدىا وامثال » اقدم شخصيات تعيش فى عالمها الخاص المخلق وتحاول حل تناقضاتها الخاصة ولكنها تجد لذة خاصة فى التخطى وسط تناقضاتها ولا تترك - نتيجة للافراق الكامل فى ذاتها - تأثير ذلك على الآخرين ... هذه هى المشكلة المحورية عندى مشكلة العلاقة مع الآخرين : العلاقة بين الانانية وحسب الآخرين . فشخصياتى شخصيات انانية وهى لا تقدم كمثال يحتذى به . ولكن عندما تواجه هذه الشخصيات موقف ما فانها تجد نفسها مضطرة الى مراجعة نفسها وفى هذه اللحظة تترك

ما تسببت فيه أفعالها من ضرر
للآخرين والوهم الكبير الذى
تعيش فيه .

فى « كوميدىا وأمثال » يوجد
هذا الموضوع الكلاسيكى الذى
نجده أدب القرن السادس عشر
فى « دون كيشوت » وعند
شكسبير . ويتطور هذا الموضوع
فى عصر النهضة وهو موضوع
« جنوح الخيال » بمعنى أن
الشخصيات تحركها أفكار ثابتة
تجعلها عاجزة عن رؤية العالم
من حولها فتخوض معركة
تشبه معركة دون كيشوت
وطواحين الهواء ولهذا السبب
نجد موضوع « الغيرة » بكثرة .
وفى فيلمي الآخر توجد الغيرة التى
نجدها كذلك فى فيلم « الزواج
للجبل » .

هناك الذن سيطرة فكره معينة
ثابتة وراء سلوك الشخصيات .
نجد كذلك شخصيات
معينة مثل شخصية المراهقة
التي تحتل مكانة هامة فى عدد
من أفلامك . . ؟

نجد هناك أربعة مراهقات
فى أفلامى : فى « زوجة
الطيار » وفى « بوليش على
الشاطئ » حيث تحتل المصادرة .

والرد على هذا السؤال ليس
سهلا على فالسينمائي مثل
الرسام أو النحات له
شخصياته المفضلة . وفى الحقيقة
فإن شخصية المراهقة قد بدأت
تتخذ اهتمام عدد من السينمائيين
الفرنسيين المعاصرين . وقد يكون
لذلك رد فعل لأفلام السينمات
التي صورت بكثرة جيل
الاربعينات والخمسينات .
بالإضافة إلى أن الجمهور الحالى
للسينما جمهور شباب .

نجد هناك كذلك المرأة التي هي
محور النسبة الغالبة من أفلامك ؟

نجد أن « كوميدىا وأمثال »
بها شخصيات نسائية أكثر من
« القصص الاخلاقية » ففى
« القصص » كان البطل رجلا
وكانت وجهة النظر المطروحة
وجهة نظر الرجل - الراوى .
ولذلك فقد قهرت فى هذه المجموعة
الجديدة أن استلنى عن الراوى
وأن اتبنى وجهة نظر المرأة
وأن كان هذا غير موجود
فى فيلمي الآخر بشكل مباشر .
فهناك مشاهد عديدة لا توجد
فيها بولن ومع ذلك فإن كمل
ما يحدث فى الفيلم يمكن أن
تكريتها من هذه الإجازة
فهي شاهدة على كل ما يجرى .
ولذلك بينما لا تفسد بطله
« الزواج الجميل » الشائشة .
وفى « زوجة الطيار » كانت
وجهة النظر المطروحة هي وجهة
نظر الرجل ولذلك رغم وجود
أمرأتان . ومع ذلك تصحيح
أننى أخذ جانب المرأة فى أفلامى .
نجد هناك رفض للرومانسية
فى « بولن على الشاطئ » وذلك
رغم أن موضوع الفيلم كان يحتل
هذه المسألة . . .

نجد نعم ، هذا أمر مؤكد .
وقد أخرج يوما فيلما رومانسيا
ولكن بشرط تجنب الكليشيهات
المستهلكة وفى الحقيقة فأننى
أعتقد أن فيلم « بولن » فيلم
واعى . فهذه المراهقة التي تفضى
أجازتها الصيفية وسط عالم
البالين تلتقى نظرة واعية على
ما يجرى حولها وهي نظيرة
غير متحفظة أنها تنظر إلى
واقع مباشرة وليس مثل بطله
فيلم « الزواج الجميل » التي
تعيش طول الوقت فى الحلم .
نجد أنك تبدأ وتنتى الفيلم
بنفس المشهد أنه فيلم محكم
الأفلاق .

نجد لقد أخلت هذا عن
سينمائي فرنسي أقدره هو
« مارسيل كارنيه » فقد لاحظت
أنه يبنى أفلامه على أساس هذه
البداية والنهاية المتشابهتين وقد
شعرت برغبة فى تقليده فى مجموعة
« كوميدىا وأمثال » قد لا أفضل
ذلك فى جميع الأفلام . عند كارنيه
كان نكتة لعلها من فكره « القدرية »
بمعنى أن القدر عاجز عن تحويل
الواقع رغم كل ما يحدث بين
البداية والنهاية فإن هناك
عودة إلى نقطة الانطلاق
الأولى . كانت هناك نظيرة
تشاورية فى أفلام كارنيه .
فى « الثروق » وفى « فندق
الشمال » وفى « قلب الليل »
كذلك تشاهد « ايف مونتان »
وهو يأخذ المترو فى البداية ثم
تدور أحداث الفيلم وفى النهاية
تشاهد مونتان وهو ذاهب
ليستقل المترو ثانية .

الذن كل شيء عيك والحياة
مستمرة . أما بالنسبة لى فأننى
لا أنظر هذه النظرة التشاورية
للاشياء ففى « الزواج الجميل »
تلتقى الفتاة بشاب فى القطار
ثم لهم أحداثا عديدة وتحب الفتاة
نشابا آخر ولكن الأمور لا تسير
على ما يرام ومرة ثانية تلتقى
الفتاة بالشاب الأول وينتهى
الفيلم على هذا اللقاء الذى
قد يمر نتيجة إيجابية لها .
وذات الشيء يحدث فى « بولن
على الشاطئ » حيث تصل بولن
وماريون إلى الحضيف وتجر
أحداث عديدة وفى النهاية تتركان
الحضيف ويعودان إلى حياتهما
الأولى وكان شيئا لم يكن .
هذا هو معنى هذه البداية
والنهاية المتشابهتان .

في ليلة القبض على فاطمة تهاوت الأساطير

محمد الشريفي

كل المنايع الدرامية في بلدنا ، وكان الواقع قد نصبت افكاره وقل راضوه المبدعين ، والمقدمة المنطقية التي يرتكز عليها فيلم « ليلة القبض على فاطمة » ترهص في النهاية بانتصار الخير على الشر ، والخير هنا تهتله فاطمة المظلومة من الواقع والظروف والناس ، اما الشر كله ففي اخيها المحتال الاقاي الذي لا يجد وازما من ضمير ليحتال بكل الوسائل المشروعة وغير المشروعة لكي يظلم ، ومن ؟ شقيقته فاطمة... ماذا ؟ تلك هي مشكلة الفيلم التي يحاول فرض مسداقيتها ، ففاطمة قد ربت الاخ صغيرا وزجته مع اخنتها - كانوا في القصة الاسلمية اربعة اشقاء - طوال اقامتهم في بورسعيد ، ورفقت السفر

حين يتعاون مع فائق حمامة التي اشتهرت بالدقة في اختيار موضوعات الافلام ، التي تدور غالبا حول قصة من قصص المظلومات اليائسات المحرومات ، بسبب قسوة الاقدار أو الرجال واحيانا الواقع ، أو بدون سبب كما في فيلمها الآخر ، اكتفاء من جههورها العريض بلطف الدموع ومصمصية الشفاة وتركز فائق حمامة في الفترة الأخيرة على اختيار القصص التي تكتبها النساء ، وهكذا فهي هنا قد اختارت قصة لسكينة فؤاد قدمتها الاداعة من قبل وجارى الاستعداد لتقديمها في الفيليزيون ا وهو على كل حال اهتمام ليس غريبا او عجيبا بعد هذه السلسلة المتكررة التي تشترك في تقديمها

حينها يورخ لفن السينما المصرية ، لا يمكن تجاهل مخرج راند مثل هنرى بركات - ٧٥ فيلم - مخرج فيلم « ليلة القبض على فاطمة » وصاحب سلسلة متنوعة من الافلام ، قدم من خلالها كل أنواع الدراما بدءا من التاريخ وانتهاءا بمعنوية !

ومثلما لا يمكننا أن نغفل افلامه الجيدة مثل « دعاء الكروان » و « الضرام » و في بيتنا رجل « و « الياق المنقوح » فانه لا يمكننا تجاهل افلامه الرديئة ، التي لم يكن اولها « الملكة وأنا » و « حسن بيه الغلبان » ولا آخرها « شهبان تحت الصقر » أو « المعسكرى شبراوى » !

وهو دائما في احسن حالاته

مع حبیبها الصیاد الفخر
 احساسا بمسئوليتها تجاه
 الیثمین الصغیرین وأملأ فی
 الا تطویل رحلة الحبيب الى
 الخارج ، ولكن بریق المال
 يأخذ فيضطر له الرحلة اعماما
 وأعوام ، لتكتفح هي الكفاح
 التقليدي على ماكنية الخياطة
 وفي بيوت الانجليز (١١) قبل
 خروجهم في ٥٦ ، ولأن الدراما
 هنا نمطية ، وتعتمد على
 المعادلات الحسابية - مما
 يفقد صدق أى فن - فان الاخ
 الذى هو الشر المطلق ، تنبثق
 منه نوازع الاجرام وهو
 ما يزال في اللفة ١

فهو مزور خطير يعاود مع
 حفلة من المواطنين من تجار
 الصروب ضد الوطنيين
 الضدائين ، وهو غشاش
 ومفسد ولص و... و... كل
 ذلك لكي يتم اظهار واضفاء
 البريق حول دور فاطمة التى
 تمثل الخير المطلق كاحد اطراف
 المعادلة ، حيث هي المالك
 الطاهر وجان دارك العصر
 والبطة المفورة التى تقم
 الصعاب من أجل تأكيد وطنيتها
 المشكوك في غزاهتها ، حيث
 كانت تطبع العلاقات في بيوت
 الانجليز ، مؤكدة نفس منطق
 الفسائيات في أن اكل العيش
 من (١١) وهي التى قامت
 بإبطولة الفارقة التى نسبت
 لأخيها الذى يقتز بسببها دون
 تأهيل لأعلى المناصب
 السياسية ، حيث يهجر
 بومسعيد الى العاصمة ،
 تترك البطة الشريفة وحدها ،
 بعد أن أودع حبیبها الملائد
 مغلبا - بعد رحلة مفارقة

هزلية ! - الليمان بنهما
 لم يرتكبا ، فيسجن خمسة
 عشر عاما بسبب حيازة
 المخدرات ، وهين يفرج
 يحفظه الاخ الذى صار مركز
 قوة كبس يعيش في سرايا
 الحراسات ، مهددا اياه
 ومبرزا قوته وسطوته ، ويأمره
 بالانتماء عن المسكنة فاطمة
 لأنها ليست من مقامه ،
 وكان هذا الاخ الكبير لا يهيمه
 في استغلال نقول منصبه
 الكبير سوى تضيق الخناق على
 اخته التى ربه ، حتى يودعها
 مستشفى المجانين ، وكان
 نعمتها بالحنون ليس أهون
 مقاما من اقترانها بهذا
 الصياد المجور ١١ ، ولا ينسى
 القيلم في النهاية أن يمتحنها
 منكرة تفسيرية من أجل راحة
 الضمير والمبال بان مركز القوة
 قد قبض عليه ، وان المخاضة
 الشريفة قد خرجت من
 المستشفى وعاشت في نبات
 ونبات 11

وبفض النظر عن التفاصيل
 غير المقتنة والشخصيات
 المصنوعة والفكرية الدرامية ،
 فان التفسير السهل يقول
 ان لكل ظالم نهاية ، والتفسير
 الاكبر لهذه الحكاية الممتدة من
 قبل ثورة يوليو - والتي تتجاوز
 حاضرها ، وان لم يقال ذلك
 صراحة ، يتطلب منا بعض
 التروى في التأمل ، ففاطمة
 تتحمل كل المسئولية في انحراف
 أخيها ، لأنه تسناج طبيعي
 لتربية خاطلة وفاشل ، ولأنه
 من غير المعقول أن يؤسد
 الانسان شريرا ، لان الاجرام
 نازع سلوكى يتمو بثلاثيات

البيئة والقريبة والواقع
 المحيط ، والذي تتحمل الجزء
 الاكبر منه البطة المفورة
 فاطمة ، التى تصورت انها
 تفعل شيئا خارقا لانها
 تربي اخواتها ، ولكنها نست
 وسط الصداقة الحميدة
 مع الانجليز أن تربي اخاها ،
 هذا عن المسئولية الاجتماعية ،
 أما الاسقاطات السياسية
 والدلائل الرمزية ، والبطل
 الوصلى الذى دخل لعبة
 السياسة ، ووصل حتى
 المشاركة في صنع القرارات ،
 أما من تحصيل الجمل الحوارية
 بليحات في أكثر من موضع
 مثل (انت اللى عملته
 يا فاطمة ووصلته للى هو
 فيه) و (احنا اللى عملناه
 نينال) .. الخ ، أما من
 الفترة الزمنية التى برقع فيها
 الاخ ، والحقبة التى سجن
 فيها الحبيب ، فان ذلك كله
 يوحى بمعان ودلالات صارخة ،
 تشير بطرف خفى الى أن
 فاطمة هذه مثل خضرة وناعسة
 تمثل مصر وان الاخ يمثل
 الثورة او سلبات. المشورة
 او ثورة السليبات التى شحى
 من اجلها النفس وهى التى
 سجنتمه وعلمتهم او اكتتهم ا

ولو صح هذا وان فاطمة
 تمثل مصر الراضة للثورة في
 مواجهة الاخ ، فان مسئوليتها
 - بنس منطق المصادلات -
 وما تمثله سياسيا أخطر
 وأدفع ، لان اخاها الانتهازى
 الاماى الذى صعد وسط
 انشغال الثورة ببناء الوطن
 على اكتاف ولولة الصابنين ،

الذى تصبوه على الفئ
والردى !

أما فائن حكمة فهى ليست
بحاجة لى تؤكد صدقها
وموهبتها ، فما أعظم المشاهد
اللى جسدتها بانسانية كاملة ،
تتفاضل أمامها المشاهد
اللى امتلات بالأداء الميلودرامى
الزاعق والصراخ الهستى ،
ويقف أمامها كلا من صلاح
قابيل شامخا رغم قصر دوره ،
وشكرى سرحان رغم سطحية
دوره ، وفيرز موهبة محسن
مضى الدين الذى يؤكدنا عملا
وراء عمل ..

وبعد .. هذا فيلم نظيف
يعود بالأساطير القديمة
اللى يبدو - ونرجو أن تكون
مخطئين - أن الفيلم يتبناها ،
ولكننا رغم الاختلاف فلا بد أن
ننحني للفيلم استغرابا وتمجبا !

التوابل المعروفة ، إلا أن
تنفيذه لمعظم المشاهد وخاصة
اللى يتكلم فيها الإلهى ،
ورحلة فاطمة مفرقة
معسكرات الإنجليز ، اتسم
كل ذلك بالكلفة والسرعة
والثفك ، وإن كان قد نجح
مع مدير تصويره وحيد فريد
فى خلق الأجواء المتباينة بين
الماضى والحاضر والإيهام
بالجو النفسى المطلوب ..

وأذا كان بركات يعتبر
التوقف بالنسبة له قرار صعب
كما قال فى حديث آخر « هناك
آلاف الأشياء التى لابد أن
نضعها فى حسابك ، وفى
النهاية قلت لنفسى ، فيلم
يفوت ولا حد يموت » فإنه لى
يدرك كم أمانت أفلامه الرديئة
- السلفه الذكر - فى الإنسان
المصرى ، عليه أن يشاهد
فيلمه الجديد وسط جمهوره

لا يمثل الثورة من قريب
أو بعيد ، بل هو يمثل وجهها
من وجوه هذه الرجعية
الغبية التى تنتظر أقل فرصة
لنعبد عجلة الزمن الى الوراء
ولكن حركة التاريخ تثبت أنه
انتظار للمستحيل ..

أما السيناريو فقد اعتمد -
مثل القصة - على لحظة
ساكنة واحدة تحكى من خلالها
فاطمة كل الماضى ، وهى
تقف على سور السطح
مهددة بالإتجار ، مما أصاب
الفيلم بالترهل والبطل ونحول
الى استاتيكية جامدة ،
وتحولت بقية الأدوار الأخرى
الى أشباح باهتة وشاحبة من
أجل عيون فاطمة وعيون صاحب
التفسير المبهم والغامض ،
ناهيك عن الحوار السردى
الاذاعى الذى فرضه الموقف
المصرى لفاطمة الحكواتيه !

وصحيح أن بركات جنى
يقدم فيلمنا نظيفا يخلو من



الثقافة الجديدة.. حديقة لكل الزهور

محمد الصلح

للشباب : ان حركة الادب المصري لا تقف محدودة بحدود الاعتراف بالتقد الرسمي ، وانما هي موجودة وبطاقة ابداعية هائلة ، لم تعد بحاجة الى اعتراف المحترفين من اصحاب الاعلام الفنية بقدر ما هي بحاجة الى وسائط لتدعيم انتشارها سواء بالنشر من خلال المجلات الثقافية او بوسائل التوصل المختلفة.

ملامح جديدة في شعر العامية احتوى السند على قصائد عامية للشعراء: نزار حداد - اسامة القزولي - حسدى عبد - سحر سيد الباقى - جدى منصور - نزار حجاج - بجدى الجبيلاد - احمد عبد المليم - حسين ابراهيم - عبد الستار سليم .

في بدا السند بقصيدة « العيلر الغالت » للشاعر نزار حداد وكذا اتيت نزار حداد ان العامية قادرة على

الواقع ، وتعبير شعرا صادقاً واصيلاً عن الوجدان المصري والعربي المعاصر . وتؤكد الانشاجية على ان تلك العنصرية لا تقتنى بوقف المخرج والمساعد لها بعدت بداخل المجتمع ، انما تخلق ادبا « بف الى جانب الحرية والعدل والكراسب الحقيقية للشعب العامل » .

ايضا تنوه الانتباهية لحركة ادبية الاقاليب والمؤثر الذي عقده الثقافة الجياهرية مؤخرًا ببحرانة المتيا والذي ضم الى جانب كبار كتاب العاصمة ، ادباء الحرس من شتى ربوع مصر .

ويؤكد المؤثر على نتيجتين هامتين : -

اولها : ان مصر قد افرحت اجيالاً من البدمين تطاسول تامين ادباء العاصمة الذين ينكرون نصيب الاسد من الاعلام والاهتمام النقدي .

بعد انطلاق دام لاكثر من ستة شهور صدر العدد الثالث من مجلة الثقافة الجديدة ، وقد طرعت المجلة على صفتها انتاج ادبيا يلسم بالفنى والتنوع لبدعين من شتى انحاء مصر ، بل وضعت ايداعاً لادباء من عالمنا العربي فكانت المجلة بحق « حديقة لكل الزهور » .

ولعله من الاجدى ان تصير الثقافة الجديدة بصورة مثقبة ، ولي طيمة شهرية ، خاصة بعد ان استطاعت ان تجلب اليها قطاعات مريضة من جسامه المثقنين ، والمهنيين بشئون الادب والفن ، وان تعمل على احتضان اجيال جديدة ، تساهم في بلورة صيغة ادبية متطورة للاح الثقافة المصرية المعاصرة .

في انتباهية السند ، يتحدث د. سحر سرهان عن ميلاد عيسية ادبسية جديدة تتلام مع بفتريات

استعملت ضمامين حديثي ،
وبالإضافة الى التجديد لـ لغة
المضمون ، استطاع فؤاد
حداد أن يخوض مغامرات
في الشكل ، فاستعان بالدراجية
بدلا من الفنتازية ، واستخدم
الصوت المتعدد «البولي فوني»
بدلا من الصوت المفرد ، وذلك
فضلا من نجاحه في تصوير
الصورة الشعرية .

وهو بذلك يؤكد ريلكنه كما
يؤكد على جدته ومواقفته
لأحدث تيارات التجديد في
الشعر .

• هذا بينما نهج باقي
شعراء الطليعة نهجا تقليديا
في الكتابة وإن لم تخل بعض
القصائد من محاولات التجديد .

في « غناوى المحروسة »
يحاول سمير عبد الباقي عبر
اشكال تتراوح بين الرجز
والشعر أن يقدم لنا نولجا
يعتمد على استحضار عناصر
«توثيقية» شبيهة ترتكز على
المراثى التاريخي المصروف
« ممالك - غمائل - سارى
مسكو - هرايش - جارية -
سوق العصر .. الخ » .

وعلى الرغم من الاغتيالات
الشعرية الموفقة إلا أن
المقصيدة قد انقضت حسا
بناتيا متسلكا فكانت أن تصبح
عدة قصائد .

- أيضا اهتمى الصدد
على قصائد قصي للشعراء :
الراجل ابل دنقل - مريد
البرفوني - احمد عبد الحكي
هجازي - احمد طه -
عبد الرحمن السميع -
احمد العربي .

وباستثناء قصيدتي ابل
دنقل ، ومريد البرفوني فإن
معظم القصائد لم تشكل
تعديا حاسما لهركة التجديد
التي يجابهها شعراء القصي
الآن .

- اهتمى الصدد على مقالة
عن « الاداء الدرامي للسيرة
الشعرية » فيها عدل
العلمي .

وتحت عنوان « شعراء
السبعينيات . عودة الى
الحقائق القديمة » يحاول
« رفعت سلام » تقديم
وجهة نظر موضوعية تتعلق أولا
بمفهوم التجديد في الشعر ،
ثانيا بالكتابة الفعلية التي توجه
القصيدة عند شعراء
السبعينيات .

ومن محاولته لتحديد
مصطلح (شعراء السبعينيات)
الى النظر عبر التوصلات
الاقتصادية والاجتماعية
والسياسية التي سادت تلك
الحقبة ، وأثرت على التكوين
الفكري والإبداعي لهؤلاء
الشعراء يصل الكتاب الى عدة
نتائج أهمها .

• أن التجديد ليس استجرازا
أليا للمسايل ، بل تواصل
جدلي حسي .

• كما يصل الكتاب الى
نتيجة اخرى هامة تتعلق
بالعلاقة بالقرات والتواصل
مع ، فيعتبر أن البداية من
حيث لا طور مرادفا للتسول
بالكتابة القفز خارج التاريخ
والختراف قوفين الموضوعية .

خطوات اخرى الى الامام
في هذا العدد نشرت المجلة
14 قصة قصيرة للكتاب :
رغا عطية - احمد النشار -
سحر توفيق - عزت عامر -
قاسم مسعد عليوه - يوسف
ابو ريه - مصطفى حجاب -
محمود الموداني - سهام
بيومي - فؤاد هجازي - رجب
مسعد السيد - عامر سنبل -
سمير القيل - امير سلامة .

ونكاد نذكر كتاب السبعينيات
ومساهماتهم في تحديث لغة
القص والسر فمما ينفوسم
القصة القصيرة الى أشكال
أكثر عمقا واصلية .

• قدم لنا - احمد
النشار - قصته « الشرائط »
مستخدما فيها أسلوب الرمذ
الغريب والنظرة القابلة
للمحادثة للوقائع الصغيرة وقد
نجح النشار في تصوير
جزئيات عالمه الى حد بعيد .

• أما يوسف أبو رية فقد
استلهم هوانت قصته من عناصر
بيئية ينعكس لنا علامات البداية
والانتهاء في «الضحى العالي» .

• ول « بيت عمى » يحاول
« الموداني » بثني طرائقه
السابقة تجسيد القهر
الاجتماعي الذي يمارس على
أثرة عنصرية ، والقصة
في مجملها تمكس تجربة ممتدة
صاغ منها الكاتب عدد من
قصصه السابقة مثل (المواسم -
يوم طويل - مدفاة تصل
بالكبروسين - صباح مبكر) .

• ويحاول « عامر سنبل »
في قصته « الهجرة في ليلالي
السحر » أن يندفع لغاتقاريا

سافرة ومرة فنناول هم
الفلاح الذى يريد السفر الى
الخارج ولكن يجهنى المسلم
وتوبه محاولته بالمثل .

ويميز أسلوب عامر سنبل
بالبسيلة والقدرة على الوصف
الا انه لا يخلو من الحشو
والانحراف ويبين القصد .

حول ملك العهد

« انطلاقا من الدهشة
التي تملك القارىء المصرى
عقب صدور رائحة الكتاب
الكولومبى لجايريل لفرانسوا
ماركيز .

« مائة عام من العزلة »
والتي وصفها الكثيرون بأنها
كانت عاصفة في سماء صافية ،
ولى محاولة لتلمس ملامح عامة
عن الأدب الجديد في أمريكا
اللاتينية ، تمتح المجلة طفا

نصم ثلاثة نماذج من الأعمال
نقصية لثلاثة من كبار
الكتاب في أمريكا اللاتينية .

« اسيرة بالنانار المصيبة
لماركيز

« مسودة تقرير
أوجستو روا باسكوس

« حوار الموتى

خورشى لويس بورخيس

وكما تقول المجلة « انه من
الصعب وضع عبقرية ماركيز
في مكانها المحدد الا في اطار
النقائمة التي انتهت والتي
شكلت الروافد التي غلت
وحدثت الطابع العلم لإبداعه
الروائى » .

وقد وعدت القائمة الجديدة
بتقديم دراسة أكثر عمقا
وشمولا عن الأدب الجديد في
أمريكا اللاتينية .

« ولى ختام العدد طالعنا
مخامبات جيدة لمؤثر ادباء
الاقاليم ، « تداعيات حصول
النقائمة التسمية » لمهدى
الحسينى ، « لفحة الفن بين
الرؤية والاداة » محيود
ابراهيم .

رؤية اجتماعية سياسية
لتيلم « الاثباتات قديمها سيد
عواد ، كما طرح على
أبو شادى موقف قوى اليسار
في القرب من قضية فلسطين
كما هير عنها المخرج « كوسفا
جافراس » من خلال فيلم
« حقا .. ك » ولقد انار
التيلم ضجة وانقسام بين
المناد والسياسيين ، الا ان
الاندام على اخراج فيلم
متناول القضية الفلسطينية امر
ولا شك يستحق التأمل .



ملف كاريكاتير : جورج البهجورى

مع البهجورى يتكرر وجه السادات فى رحلاته . وخطبه وشعاراته . وكما يكون فى صالون كاهن خيفيد الخاسر ، والمخدوع الوحيد فى اللعبة . . يكون امام الشعب المصرى الوحيد الذى يدعونا الى سخرية سوداء . . منه ومن « المرحلة » والبهجورى يتناول أزمة النظم المصرى . والقبح الشعبى الجماعى ، والانفتاح بطرق تعبير حادة ، يغلب عليها مستوى ثقافته كرسام . دقة فى الشكل ، تخطيط صارم ، كثافة فى الظلال ، وزيادة فى التفاصيل ، وتكون رسومه بعد هذا اقرب الى اللوحة التشكيلية منها الى الكاريكاتير فى تقنياتها . لكنه يحافظ من جانب آخر على اصول المدرسة المصرية فى هذا الفن الشعبى . من خلال « المحلية » فقد بدأ الكاريكاتير واشتهر بتأكيد على خصوصية الروح الشعبى لكل بلد عربى ، حتى اصبحت هناك مميزات واضحة تفصل بين الكاريكاتير العربى ، والكاريكاتير الغربى ، بين هاتين المدرستين المتنافستين دائما على ان تكون احدهما الاولى فى التعبير عن الافكار ، والمواقف ، والحالات الانفعالية فى حدودها العينية والشهوية المتناظرة لكن . . تبقى رصانة التشكيل فى « لوحة » البهجورى ، تضغط على تعبيريتها ، وغنويتها ، ومكاشفتها الصريحة .



- ١ - من مواليد الانصر ١٩٣٢ - مصر .
- ٢ - رسام مصري نشر رسومه على صفحات روز اليوسف وصباح الخير وهو لا يزال طالباً في كلية الفنون الجميلة واستمرت ربع قرن .
- ٣ - صاحب اسلوب جديد كان له أثر كبير على أغلب أساليب الرسم الكاريكاتيري في الصحف العربية حتى اليوم .
- ٤ - اول من رسم الزعيم عبد الناصر بأنفه الطويلة الشاغة وخطوطه العملاقة .
- ٥ - اصدر عام ٥٦ كراسة رسوم تدين العدوان الثلاثي على بور سعيد .
- ٦ - قدم ثلاثة افلام للرسم على الزجاج في تلفزيون برلين الشرقية عام ١٩٥٩ .
- ٧ - فنان تشكيلي صاحب اسلوب متميز رائد في فن التصوير الزيتي . قدم اكثر من عشرين معرضاً في مصر والعالم العربي وبعض عواصم العالم .
- ٨ - نشر رسومه الكاريكاتيرية في اغلب الصحف والمجلات العربية وبعض الصحف العالمية .
- ٩ - اصدورت له دائرة ثقافة الطفل في بغداد عدة كتب رسوم تعتبر خطوة جديدة في فن كتاب الطفل .
- ١٠ - واحد من مجموعة الصحفيين والكتاب الاحرار والمعارض للنظام المصري في باريس .



زي مانتو شايخين .. المسفور العبير ده مكانه الطيبي هنا



كنت اسادان للعبية
انا من زمان بقول ٩٩ بالية من الاورال ما يهين امريكا



تجمع وزير الداخلية المصري وزوجته المطربة لائله كامل في الانتخابات
حضرات الأصدقاء ، وبالنسبة دي اللواء نبوي حيلكمكوا وصلة ختانية
والست مراته ستخطد والاجراءات و ...



جاء في الأنباء أن الرئيس المصري قرر اهداء بيغن نسخة من مؤلفاته
(الطبعة الجديدة لكتاب قديم لعمه السادات)

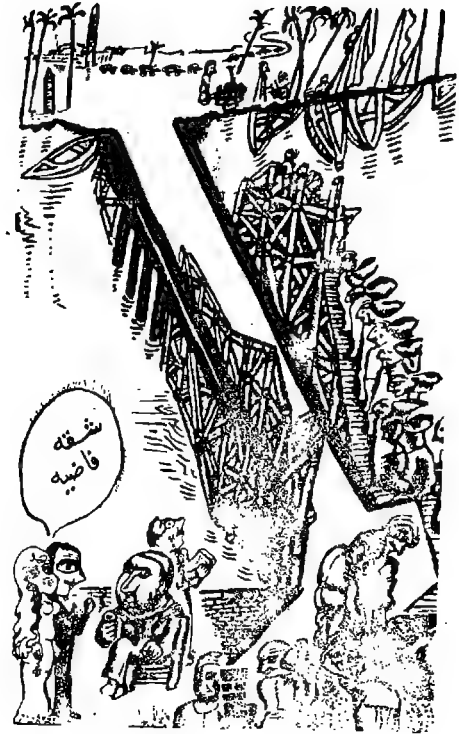


إحنا مشرب من ميه واحده ..



بیرون تعلیق





- بتقول لك
بنينني كوبري
مش عمارة !





مطبعة اخوان موراقتيلي
١٩ شارع محمد رياض — عابدين
تليفون ٩٠٤٠٩٦

كتاب الإلهام

الأسس لقرآن

للتفكير

د. محمد أحمد خلف الله